



University of Kentucky
UKnowledge

Theses and Dissertations--Hispanic Studies

Hispanic Studies

2012

RHETORICS OF EMPIRE: THE FALANGIST DISCOURSE OF WAR (1939-1943)

M. Elena Aldea Agudo

University of Kentucky, elenaspain11@gmail.com

[Right click to open a feedback form in a new tab to let us know how this document benefits you.](#)

Recommended Citation

Aldea Agudo, M. Elena, "RHETORICS OF EMPIRE: THE FALANGIST DISCOURSE OF WAR (1939-1943)" (2012). *Theses and Dissertations--Hispanic Studies*. 5.
https://uknowledge.uky.edu/hisp_etds/5

This Doctoral Dissertation is brought to you for free and open access by the Hispanic Studies at UKnowledge. It has been accepted for inclusion in Theses and Dissertations--Hispanic Studies by an authorized administrator of UKnowledge. For more information, please contact UKnowledge@lsv.uky.edu.

STUDENT AGREEMENT:

I represent that my thesis or dissertation and abstract are my original work. Proper attribution has been given to all outside sources. I understand that I am solely responsible for obtaining any needed copyright permissions. I have obtained and attached hereto needed written permission statements(s) from the owner(s) of each third-party copyrighted matter to be included in my work, allowing electronic distribution (if such use is not permitted by the fair use doctrine).

I hereby grant to The University of Kentucky and its agents the non-exclusive license to archive and make accessible my work in whole or in part in all forms of media, now or hereafter known. I agree that the document mentioned above may be made available immediately for worldwide access unless a preapproved embargo applies.

I retain all other ownership rights to the copyright of my work. I also retain the right to use in future works (such as articles or books) all or part of my work. I understand that I am free to register the copyright to my work.

REVIEW, APPROVAL AND ACCEPTANCE

The document mentioned above has been reviewed and accepted by the student's advisor, on behalf of the advisory committee, and by the Director of Graduate Studies (DGS), on behalf of the program; we verify that this is the final, approved version of the student's dissertation including all changes required by the advisory committee. The undersigned agree to abide by the statements above.

M. Elena Aldea Agudo, Student

Dr. Ana Rueda, Major Professor

Dr. Susan Larson, Director of Graduate Studies

RHETORICS OF EMPIRE: THE FALANGIST DISCOURSE OF WAR
(1939-1943)

DISSERTATION

A dissertation submitted in partial fulfillment
of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the
College of Arts and Sciences
at the University of Kentucky

By

M. Elena Aldea Agudo

Lexington, Kentucky

Co-Directors: Dr. Ana Rueda, Professor of Hispanic Studies, and

Dr. Susan Larson, Associate Professor of Hispanic Studies

Lexington, Kentucky

Copyright © M. Elena Aldea Agudo 2012

ABSTRACT OF DISSERTATION

RHETORICS OF EMPIRE: THE FALANGIST DISCOURSE OF WAR (1939-1943)

During the Spanish Civil War (1936-1939) a mix of right-wing ideologies existed among the Francoist forces. In sharp contrast with the Republican forces, the Francoist insurgents were successful in banding together despite their ideological differences. However, in the postwar era, this relative unity gave way to a struggle among the different ideological positions, each striving to impose its agenda for the new State. The party Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista (FET y de las JONS) assumed power, but was not entirely successful in advancing its totalitarian project, which it had inherited from the prewar FE de las JONS party. Unsatisfied with this outcome, staunch Falangists employed political strategies to squelch the opposition of the military, conservatives, royalists and the Church, whose ideals differed in many ways.

The purpose of this dissertation is to demonstrate how the political strategies used by the Falangists against opposing factions are mirrored in the cultural sphere, especially in literary and cinematographic portrayals of war. The propagandistic nature of these works is reflected in their narrative structures and literary characters, as in what Susan Suleiman refers to as “authoritarian fictions.” This study examines the ways in which Falangists propaganda exploits distinct features of the Rif War, the Civil War, and the Second World War, in order to promote key parts of the Nationalist Syndicalist ideology endorsed by core Falangists. This essay traces the transformation of these authoritarian narrative schemes as the hegemonic political position of National Syndicalism begins to deteriorate. In response to this unwelcome political change, Falangists propaganda becomes increasingly critical toward the other ideological positions of the Francoist Regime. This dissertation thus shows the way in which shifting political tides are mirrored in the cultural production of Falangist propaganda.

KEYWORDS: War, Fascism, Falange, Propaganda, Authoritarian Fictions

M. Elena Aldea Agudo
Student's signature

April 4, 2012
Date

RHETORICS OF EMPIRE: THE FALANGIST DISCOURSE OF WAR
(1939-1943)

By

M. Elena Aldea Agudo

Dr. Ana Rueda
Co-Director of Dissertation

Dr. Susan Larson
Co-Director of Dissertation

Dr. Susan Larson
Director of Graduate Studies

April 4, 2012
Date

To Mitch, for always being there.

To Carmen, Jayne, Katia, Popi, Silvia, and all those who helped me focus.

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to thank all the professors and graduate students at the University of Kentucky that have shared their classrooms and ideas with me. Particularly, I would like to express the deepest appreciation to my Dissertation co-directors, Ana Rueda and Susan Larson, whose guidance, intellectual support, confidence in me and encouragement have been key to bring this project to life. I also wish to thank the complete Dissertation Committee, and outside reader, respectively: Aníbal Biglieri, Gretchen Star-Lebeau, and Ana S. Liberato.

TABLE OF CONTENTS

Acknowledgements	iii
Capítulo 1: Introducción.....	1
1. Nacimiento, desarrollo y evolución política de la Falange	4
2. Nacionalsindicalismo frente al nacionalcatolicismo: dos conceptos de nación y de Imperio	12
3. Esquema de los capítulos	16
 I. HEGEMONÍA FALANGISTA EN EL RÉGIMEN FRANQUISTA: LA GUERRA CIVIL, LA II GUERRA MUNDIAL Y LA GUERRA DEL RIF	19
Capítulo 2: Rumbo a la utopía: estética y propaganda política falangista en el discurso sobre la Guerra Civil.....	19
1. La Guerra Civil en la novela—Camisa azul. Retrato de un falangista: Mitificación de la Falange joseantoniana	22
La guerra como vehículo de la ideología falangista	29
Propaganda política: el estilo falangista en la guerra como camino hacia el Imperio soñado	50
2. Guerra Civil en el cine –Sin novedad en el Alcázar: La primacía de la Falange en el seno del partido único.....	60
Sin novedad en el Alcázar: el acercamiento entre la Falange y el Ejército	67
La guerra como espacio para el heroísmo y la cooperación	68
Propaganda: sacrificio personal y liderazgo falangista en la senda hacia el Imperio posible	77
Conclusiones	82
Capítulo 3: Los caminos del Imperio: retórica de la persuasión pro-bélica	84
1. La hermandad hispano-alemana: Del Bidasoa al Danubio bajo el pabellón del Reich.....	86
Contexto para Del Bidasoa al Danubio	90
El libro de viajes como trayecto persuasivo	92
Propaganda: la II Guerra Mundial como camino hacia el Imperio	103
2. La hermandad hispano-marroquí: ¡Harka!	107
¡Harka!: la construcción del héroe fascista	111
El africanismo y el cine colonial	118
Persuasión y Propaganda: ética del sacrificio al servicio del Imperio pendiente	122
Conclusiones	127

II. EL SOMETIMIENTO DE LA FALANGE: LA GUERRA CIVIL	129
Capítulo 4: Confrontación del ideal con la realidad: el surgimiento de un discurso crítico	129
1. Rojo y Negro: la ofensiva cinematográfica hacia la hegemonía falangista ...	130
Contexto para Rojo y Negro	131
Entre el cine de vanguardia y el cine convencional	135
Propaganda: el proselitismo falangista como vía hacia el Imperio que se aleja	145
2. Javier Mariño: en busca de la purificación ideológica	153
Contexto para Javier Mariño y Gonzalo Torrente Ballester.....	155
¿Amigos fascistas y enemigos comunistas?: las máscaras ideológicas...	159
Crítica y persuasión: la pureza ideológica como ruta hacia el Imperio improbable	167
Conclusiones	169
Obras citadas	171
VITA	179

Capítulo 1: Introducción

La relativa unidad que exhibió el bando rebelde durante la Guerra Civil española (1936-1939) dio paso, en la posguerra, a una lucha entre las diferentes familias ideológicas para imponer su propio modelo de estado. A pesar de que durante los tres primeros años del nuevo régimen el partido único Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista (FET y de las JONS) gozó de una posición política privilegiada, el proyecto totalitario heredado del partido fascista de preguerra Falange Española (FE) y de las JONS nunca llegó a implementarse. Las estrategias políticas que los falangistas comprometidos desplegaron para contrarrestar la oposición de militares, tradicionalistas, monárquicos y de la Iglesia a sus planes tuvieron su contrapartida en la esfera cultural, especialmente en la forma de novelas y películas bélicas.

Estos autores podían considerarse parte de la elite directora de la que hablaba José Antonio y, como buenos fascistas, empuñaban su pluma o su cámara al servicio de un estado aún por construir, como demandaba Ernesto Giménez Caballero, Gecé. En estas obras aparecen elementos clave de la ideología falangista y colaboran en el esfuerzo llevado a cabo por intelectuales como Dionisio Ridruejo, Pedro Laín Entralgo, Antonio Tovar o José Antonio Maravall para redefinir y materializar el proyecto nacionalsindicalista en la España posbélica.

Si en el terreno de la historia se ha hecho un gran progreso a la hora de diferenciar franquismo y falangismo, nacionalcatholicismo y nacionalsindicalismo, con estudios como los de Stanley Payne, Joan Maria Thomàs o Ismael Saz Campos, en el de la literatura a menudo se utilizan estos conceptos como si fueran intercambiables. La incomprensión de las profundas diferencias que ambas ideologías comportaban, junto a la interesada malinterpretación que destacados falangistas hicieron de su compromiso juvenil con el nacionalsindicalismo, han dado como resultado no sólo una imagen borrosa de las obras producidas en los años 40, sino también la ignorancia de las fuentes de inspiración del resurgir del criticismo falangista de los años 50.

Si bien es cierto que gracias al trabajo de académicos como Mechthild Albert, Jordi Gracia, Jo Labanyi, José Carlos Mainer, Julio Rodríguez Puértolas, Nil Santiañez, Sultana Wahnón, Vicente Sánchez-Biosca o Doménech Font se ha profundizado el conocimiento sobre la literatura y el cine falangistas, todavía queda mucho por hacer en cuanto a su delimitación y diferenciación de las obras producidas en la órbita de las otras familias ideológicas del franquismo. Yo considero que una obra falangista es aquella que se construye sobre la ideología de la Falange, expuesta tanto en el programa político de preguerra de 27 puntos como en los discursos de José Antonio Primo de Rivera y en las reelaboraciones de posguerra por parte de los intelectuales falangistas, y que además hace

propaganda implícita o explícita de dicha ideología. Por este motivo, en mi estudio de las obras seleccionadas la situación política del partido en el seno del régimen ocupa un lugar primordial.

Arguyo que el discurso falangista en torno a la guerra presente en estas obras literarias y cinematográficas sirve de propaganda de puntos fundamentales de la ideología nacionalsindicalista, la cual era específicamente fascista y divergente de la de los otros sectores de la coalición reaccionaria. Uno de esos elementos distintivos es la creación de un imperio real frente a la preferencia de las otras facciones por uno espiritual. La vocación propagandística de estas novelas y películas bélicas se revela en el uso de estructuras narrativas y personajes típicos de lo que Susan Suleiman denomina “authoritarian fictions”. Con el tiempo, estos esquemas narrativos autoritarios seguirán presentes en el relato literario y cinematográfico de la guerra pero modificados, lo que refleja la pérdida de la hegemonía política del nacionalsindicalismo y añade, al carácter propagandístico de esas obras, una actitud crítica hacia las otras posiciones ideológicas del régimen.

El marco teórico que enfoca el análisis de las obras de los tres capítulos son las aportaciones de Susan Suleiman en *Authoritarian Fictions* sobre las estructuras narrativas y los personajes de las novelas de tesis, ideas que adapto al campo filmico cuando la obra analizada es una película. A pesar de que la literatura y el cine son manifestaciones artísticas con sus propias características y códigos diferenciados, lo que me permite trasladar las ideas de Suleiman de las novelas a las películas es el carácter narrativo de las historias, independientemente del medio en el que se expresan. En todas ellas hay una constante presencia de lo que Suleiman denomina “estructura de confrontación”, o de “guerra sagrada”,¹ que recibe este nombre porque presenta un conflicto entre dos fuerzas en el cual una representa el bien y la otra el mal absolutos (102). Esta estructura, en ocasiones, se ve acompañada por una “de aprendizaje positivo” en virtud de la cual las vivencias del personaje lo conducen a los valores propuestos por la doctrina en la que se basa la novela (67).

La presencia de la estructura de confrontación tan característica de los relatos bélicos falangistas (*Camisa Azul*, *Sin novedad en el Alcázar*, *¡Harka!*) se hace porosa cuando no hay duda de que el enemigo está vencido y la Falange hace un esfuerzo por incorporarlo a su proyecto nacional palingenésico. Esto último se aprecia en *Rojo y negro*, y es profundizado en *Javier Mariño* al cuestionar las categorías de amigo y enemigo. La estructura de aprendizaje implica la demostración de un modelo ejemplar de conducta y de la conversión que se espera del receptor de la obra. Cuando la hegemonía falangista decae, la problematización de las estructuras arriba señaladas provoca inicialmente un relajamiento de los compartimentos estancos asignados a las categorías de la estructura de confrontación y una complejización de la lección aprendida, como bien muestra *Javier Mariño*.

Además del análisis de las características de las novelas de tesis (o ficciones autoritarias), en la primera parte también tienen especial relevancia las reflexiones

¹ “Estructura de confrontación” y “guerra sagrada” son traducciones mías para los conceptos de Suleiman “structure of confrontation” y “‘holy war’” respectivamente.

teóricas de Robert Cole y Randal Martin sobre los mecanismos que regulan la propaganda y las de R.W. Connell sobre la masculinidad hegemónica. Junto a todo ello, mi acercamiento a las novelas y películas va necesariamente acompañado de un fuerte componente histórico.

No es mi intención en este momento desenmarañar el catálogo de obras realmente falangistas, ni siquiera de aquéllas que desde la óptica de la Falange comprometida, es decir, desde el deseo de promover los ideales del partido que guiaba a los intelectuales del grupo *Escorial*, tienen como tema la guerra. Lo que pretendo, además de documentar la existencia de literatura y cine falangistas, es demostrar que la insistencia en la narración de la guerra, con sus múltiples rostros puesto que no se limita a la contienda civil, está relacionada con la insatisfacción ante el estado fascistizado erigido por Franco y el intento de convertirlo en fascista. La representación de la guerra se convierte así en el vehículo propagandístico idóneo del proyecto nacionalsindicalista para el individuo y la nación, la cual únicamente se desarrolla como tal en la forma de Imperio. Como indica Saz Campos, “[l]a unidad de destino en lo universal era (...) desde todos los puntos de vista, el Imperio. Todo en la ideología falangista conducía a él. No era una figura retórica, sino la culminación inevitable de una ideología ultranacionalista” (267).

La persistencia de los autores en retratar la Guerra Civil está relacionada asimismo con el carácter fundacional de la misma y con la necesidad de hacer propaganda de modelos ejemplares del falangismo en cuanto al comportamiento y a las creencias. Es en la lucha por el proyecto nacionalsindicalista de nación donde el falangista supera su angustia por la fragmentación derivada de la modernidad y dota a su existencia de un carácter trascendental y de valores morales sólidos. La retórica del monje-soldado, que implica un hombre entregado al combate en defensa de la sublimación de la nación y en consecuencia en lucha por el Imperio, encarna y hace propaganda del proyecto ultranacionalista falangista. Esta retórica se halla presente en todas las obras analizadas aunque con variaciones, e incluso vuelta del revés como sucede en *Javier Mariño*, y es reforzada mediante la reiteración y la antítesis, figuras literarias típicas de los relatos falangistas según Mónica y Pablo Carbajosa (113-20), así como de la técnica de la amalgama (Suleiman 190-93). Junto a la retórica caballeresca, otros ejemplos que se estudian en este ensayo son: la retórica de la decadencia y la crisis nacional y la de la entrega personal.

Las novelas y películas estudiadas cronológicamente en esta tesis se dividen en dos grandes bloques que corresponden con la posición ocupada por el partido en el régimen franquista. Así, la primera parte, que engloba los dos primeros capítulos, trata de obras producidas mientras el partido gozaba de hegemonía política –si bien nunca fue absoluta–, mientras que la segunda analiza la respuesta falangista a la progresiva reducción de su preeminencia hasta quedar, una vez ataviada con los ropajes del catolicismo, como una más de las familias franquistas.

El lugar ocupado por los miembros radicales del partido dentro del régimen repercute en las posibilidades de materialización del proyecto nacionalista de la Falange y, consecuentemente, en la creación del Imperio. Requisito indispensable para la construcción de la nación falangista, la posibilidad de materializar dicho Imperio se

refleja en las obras bélicas en forma de temas tratados, de tipos de héroes contruidos y de referencias específicas a la expansión territorial.

Cuando en plena Guerra Civil el Imperio era todavía un sueño para el nuevo Estado que se había de construir, la máxima preocupación era subrayar los puntos esenciales de la ideología falangista, con el sacrificio personal en favor de la nación en lugar preeminente, y dejar la puerta abierta a nuevas empresas bélicas, como se aprecia en las obras del primer capítulo.

La impresión de que la construcción del Imperio es inminente va acompañada de la exaltación de las virtudes alemanas en los medios falangistas, ya que la participación española junto a las potencias del Eje era la vía para conseguir dicho Imperio. El carácter invicto de los ejércitos alemanes y su absoluto protagonismo en la II Guerra Mundial explican que Alemania sustituya a Italia como modelo a imitar, al menos para el falangismo totalitario. Junto a la exacerbación alemana, y como exploro en las obras del segundo capítulo, también se da una intensificación las reivindicaciones territoriales concretas de España y se exagera la ética del sacrificio falangista.

Finalmente, en el tercer capítulo, con un Imperio cada vez más lejano, se da cabida a nuevos héroes que dan cuenta de la necesidad de creación de una comunidad nacional bajo la tutela de la Falange comprometida. Debido a la relevancia de las coordenadas políticas para la comprensión profunda de unas obras de vocación propagandística este ensayo adopta un enfoque historicista, el cual ofrece los instrumentos con los que revelar el posicionamiento de estos relatos en la estrategia de avance del proyecto totalitario de la Falange. En este sentido, serán clave las aportaciones de los historiadores Ismael Saz Campos y Joan Maria Thomàs, por su análisis diferenciado del nacionalsindicalismo con respecto al nacionalcatolicismo. Particularmente relevante para la presente tesis es el estudio que Saz Campos realiza de la evolución del ideario de la Falange para adaptarse al nuevo clima posbélico, el cual estaba presidido por la omnipresencia del catolicismo.

1. Nacimiento, desarrollo y evolución política de la Falange

El 29 de octubre de 1933 nació Falange Española (FE), en el marco de una crisis sistémica que había entregado a dos jóvenes estados europeos al fascismo, en el caso italiano en 1922, y al nazismo en el alemán ese mismo 1933. En España, la crisis se había iniciado con la pérdida de las últimas colonias en 1898 y desembocó en la declaración de la República (1931) con el consecuente desplazamiento del poder de las élites dominantes.² Como bien indica Thomàs, la creación del partido fascista español estuvo acompañada de “la fascistización de la mayor parte de las fuerzas derechistas” (20), como reacción a dicho alejamiento. Unos meses después, en 1934, el partido de José Antonio Primo de Rivera se fusiona con las preexistentes Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista (JONS) de Ramiro Ledesma Ramos, dando lugar a FE de las JONS.

² Para un excelente resumen sobre la crisis generalizada que se apoderó de Europa desde finales del siglo XIX pero sobre todo en el siglo XX, con referencias al caso español, véase Thomàs (17-20). Para una explicación detallada del afianzamiento del fascismo en España, véase Penella (52-81).

En octubre de 1934 el advenimiento del periodo reaccionario de la República con el gobierno de Lerroux provocó la radicalización de la izquierda. Este proceso cristalizó en la revuelta de los mineros de Asturias y la proclamación de la independencia de Cataluña. Coincidiendo con estos hechos, José Antonio se alzó con la jefatura nacional de la Falange en sustitución del triunvirato original³ e intentó azuzar los sentimientos nacionalistas del ejército para provocar una acción militar en respuesta a esa llamada “Revolución de octubre” (Ellwood 52-7). Efectivamente, el gobierno encargó al ejército bajo las órdenes de Francisco Franco aplastar la protesta minera. La brutal represión fue seguida de una escalada de la violencia generalizada.

La crítica situación política española no consiguió sumar un gran número de adeptos al proyecto falangista, lo que se hizo evidente en los nefastos resultados de las elecciones de febrero de 1936. A pesar de la clara derrota de FE y de las JONS, el nuevo gobierno encarceló a los principales líderes del partido (Ellwood 74-5).⁴ De acuerdo a Payne, José Antonio desde la cárcel diseñó varios planes de golpe de estado, todos los cuales fracasaron mientras que la escalada de violencia en las calles, protagonizada en gran parte por las milicias falangistas, adquiría proporciones desconocidas desde las revueltas de Barcelona de 1921 (*Falange* 103).

El 17 de julio de 1936 estalla la rebelión militar en el Norte de África, iniciándose la extenuante guerra de tres años.⁵ Durante los primeros meses la Falange, a pesar de carecer de un líder, experimentó un impresionante aumento de sus afiliados, lo que contrarrestó importantes bajas entre los *camisas viejas*,⁶ tanto del partido como del Sindicato Español Universitario (SEU). Sin embargo, y como bien señala Payne, los nuevos miembros no estaban adoctrinados correctamente, por lo que los falangistas temieron que la Falange se convirtiera en “an amorphous, directionless mass, manipulated by elements from without or disrupted from within by a flood of lower-middle-class ex-conservatives” (*Falange* 112). De hecho, la insistencia en puntos clave

³ En el verano de 1934, las disensiones internas encarnadas en el propio triunvirato director del partido: José Antonio, Ruiz de Alda y Ledesma Ramos, paralizaron a la Falange. Los monárquicos como Ruiz de Alda se inclinaban hacia la derecha y los ledesmistas hacia la izquierda. Además, las milicias demandaban acción directa. En este contexto, la personalidad de José Antonio Primo de Rivera le convertía, especialmente a los ojos de los estudiantes, en la imagen del partido. A comienzos del otoño de 1934, un grupo de falangistas propuso una jefatura única bajo el hijo del dictador para eliminar las contradicciones internas (66). El caudillaje se aprobó con un escasísimo margen, ante la expectativa de una revuelta socialista, en octubre de ese año (Payne, *Falange* 65-7).

⁴ Según Payne, José Antonio intentó mantenerse al margen de conspiraciones contra el nuevo gobierno. Admiraba a Indalecio Prieto y propuso la formación de una Falange Socialista pero éste lo rechazó. La polarización política y la violencia en las calles se intensificó y finalmente llegó la ilegalización de Falange y la encarcelación de sus mandos en Madrid (*Falange* 96-100).

⁵ Fundamental para esta guerra fue la participación internacional en la misma. Aunque todos los países europeos, incluida Rusia (a excepción de pequeños estados como Vaticano o San Marino), firmaron un acuerdo de no intervención –al que EE. UU. se adhirió unilateralmente–, lo cierto es que la ayuda alemana e italiana fue vital para la victoria de los Nacionales. Asimismo, la República contó con el apoyo soviético y de las Brigadas Internacionales. No obstante, este apoyo fue mínimo en comparación con el de Italia y Alemania y más aún considerando que la República era el gobierno legítimo (Jackson 25-9, Bowen 23-25).

⁶ Se denomina *camisas viejas* a aquellos miembros de Falange que se unieron al partido antes del Decreto de Unificación de 1937. Los *camisas nuevas*, por el contrario, sacaron su carné de falangista con posterioridad a este momento (Bowen 7).

de la ideología falangista en novelas como *Camisa azul* (Ximénez Sandoval 1939) responden, entre otros motivos, al deseo de paliar la ignorancia entre los nuevos miembros del partido.

En septiembre de 1936, Manuel Hedilla es elegido jefe provisional por los líderes supervivientes de los momentos fundacionales de Falange.⁷ Al mes siguiente, Franco es nombrado *Generalísimo* de los ejércitos nacionales. Y para unificar también la esfera política, Franco firma el Decreto de Unificación en 1937. Fruto de la fusión surge Falange Española Tradicionalista y de las JONS, para el disgusto tanto de falangistas, especialmente de los *legitimistas*, como de carlistas. El inicial apoyo de Hedilla a la unificación se transformó en un intento infructuoso de paralizarla cuando se percató del escaso poder otorgado a los falangistas en la primera Junta Política del partido. La subsiguiente purga de Hedilla y sus seguidores dio paso a una nueva generación de hombres más franquistas que falangistas. Pese a ello siguió existiendo un importante número de falangistas comprometidos en el seno de Falange. Los contactos entre el partido único y la Junta militar de Franco se producían a través de sendos interlocutores: Dionisio Ridruejo por parte de la Falange y Ramón Serrano Suñer⁸, como hombre de confianza del *generalísimo*. El llamado *cuñadísimo* sería nombrado Ministro de Gobernación en el primer gobierno de Franco en enero de 1938, así como Delegado Nacional de Prensa y Propaganda.

El final de la guerra es declarado el 1 de abril 1939 y ese verano Falange pasó por una reorganización que llevó a Serrano Suñer a la presidencia de la Junta Política del partido y a otro germanófilo, el general Agustín Muñoz Grandes, a su secretaría general. También Franco remodeló su gabinete de manera que la presencia falangista pasaba de dos a cinco miembros del gobierno. Como pieza fundamental de la implícita inclinación hacia el Eje se hallaba el nuevo Ministro de Asuntos Exteriores, el Coronel Juan Beigdeber.⁹

Estos cambios tanto en el gobierno como en el partido marcan el inicio del periodo de máxima fascistización. Dicha fascistización tuvo como resultado la concentración de poder en manos de Serrano Suñer, quien promovía dicho proceso porque beneficiaba sus propios intereses. La fascistización significó también el potenciamiento de servicios o departamentos clave en la estrategia falangista-fascista, la organización de actos de masas falangistas y el intento de acercar dos de los pilares del régimen: el partido y el ejército. Esta aproximación entre las dos columnas del régimen es

⁷ Poco después afloran tres facciones en el seno del partido: *hedillistas* –partidarios de Hedilla y de sus ideas de revolución social en sintonía con el fascismo–, *legitimistas* –permanecen fieles al espíritu de José Antonio, cuyo fusilamiento, el 20 de noviembre de 1936, fue silenciado por Franco hasta 1938– y *camisas nuevas* –que, sobre todo después de la guerra, tendrán como motivo para su inserción en el partido el oportunismo político– (Bowen 31-2).

⁸ Ramón Serrano Suñer era con cuñado de Franco (estaba casado con Ramona Polo, la única hermana de Carmen Polo, esposa de Franco) y había sido amigo personal de José Antonio, a quien había conocido mientras ambos cursaban estudios de Derecho en la Universidad Central (Thomás 51). Franco confiaba en su cuñado y valoraba su condición de albacea del testamento de Primo de Rivera. Además, su “formación política y jurídica” le ayudaría a dar forma al nuevo Estado franquista (Thomás 51-2).

⁹ A pesar de este aumento en el número de falangistas en el gobierno, Franco equilibró el poder dentro de las distintas familias franquistas (Payne, *Primer* 10).

visible en *Sin novedad en el Alcázar* (Genina 1940), película analizada en el primer capítulo de esta tesis, y hasta cierto punto en *¡Harka!* (Arévalo 1941), estudiada en el segundo.

Otro de los resultados de la fascistización del régimen fue el desarrollo de una política internacional preparatoria de la participación de España en la II Guerra Mundial junto a las potencias del Eje (Thomàs 169). La preparación de la opinión pública en dicha dirección es el objetivo de *Del Bidasoa al Danubio bajo el pabellón del Reich* (Galinsoga 1940), discutido en el segundo capítulo. Tras la guerra, las relaciones oficiales hispano-germanas se habían debilitado a consecuencia del pacto entre Hitler y Stalin y la inflexibilidad alemana en cuanto al pago de la deuda española. No obstante, durante 1939-40 los germanófilos falangistas, bien a través del Servicio Exterior bien de las divisiones alemanas de las secciones del partido, bien a través de viajes de destacadas personalidades, como Pedro Laín Entralgo, siguieron cultivando las relaciones entre ambos países y subrayando las aspiraciones imperiales españolas. El deseo de promocionar la vocación imperial entre la población es el elemento dinamizador de *¡Harka!*.

Como indica Thomàs, el impulso fascistizador derivado de la potenciación del partido a través de los sindicatos, la Sección Femenina¹⁰ y el servicio de Prensa y Propaganda no logró apagar el descontento de los jóvenes falangistas, impacientes por el retraso de la participación española en la guerra, pero sí generó tensiones con los monárquicos y el ejército (186-224). Además, con la dimisión de Muñoz Grandes¹¹ en marzo de 1940, se malogró el acercamiento entre la Falange y el Ejército impulsado por Serrano Suñer (225-30). Las tensiones entre ambos sectores aumentaron por la destitución del falangista Yagüe como Ministro del Aire en junio de 1940, acusado de conspirar con los alemanes para lograr la entrada de España en la II Guerra Mundial (249-50).

Los preparativos para la intervención española en el conflicto continuaron durante el verano y el otoño de 1940. La ocupación de París por los alemanes el 14 de junio de 1940 desató las ambiciones falangistas y “[t]oda la prensa ‘azul’ se lanzó ahora a exigir una redistribución del continente africano en beneficio de España y Alemania” (Rodríguez Jiménez 345).

¹⁰ De acuerdo a Thomàs, durante la guerra hubo un nivel de movilización femenina en la zona bajo control franquista desconocido hasta ese momento. En ello fue fundamental el papel de la Falange a través de la Sección Femenina, dirigida por Pilar Primo de Rivera, y del Auxilio Social, al mando de Mercedes Sanz Bachiller –viuda de Onésimo Redondo–. Tras la Unificación, estas dos organizaciones se unieron a “las margaritas”, la agrupación femenina carlista de Frentes y Hospitales, lo que creó tensiones tanto entre Primo de Rivera y Sanz Bachiller por un lado como entre las falangistas y las carlistas por otro (136-37). El mismo historiador asegura que “[l]os presupuestos ideológicos en que se fundaba la actuación de la Sección Femenina de FET eran los mismos de FE, y se basaban, como los nazis y fascistas, en una concepción de la mujer subordinada al hombre y centrada en su papel de esposa y madre. Madre sustentadora de la familia y pieza básica esta última del concepto de sociedad jerarquizada y de nación o ‘Comunidad nacional en marcha’ fascista” (139).

¹¹ Rodríguez Jiménez habla de cese en lugar de dimisión (342).

El fulminante éxito alemán¹² en el país galo y la decisión italiana de declarar la guerra a los aliados, animaron a Franco a cambiar el estatus español de “neutral” a “no beligerante”. El 16 de octubre de 1940 Serrano Suñer es nombrado Ministro de Asuntos Exteriores. Este nombramiento respondía, según Rodríguez Jiménez, al deseo de Franco de “estrechar relaciones con las potencias del Eje y atender sus deseos”. El ministerio de Gobernación quedaba formalmente en manos del subsecretario José Lorente, hombre de confianza del *cuñadísimo*, con lo que el control de Prensa y Propaganda seguían bajo supervisión del falangismo radical (347).

El 23 de octubre de 1940 Franco y Hitler se reunieron en Hendaya. Fruto de este encuentro nació un acuerdo secreto que suponía la entrada de España en la guerra, cuando Franco así lo decidiera, y la satisfacción por parte de Alemania de las demandas españolas en materia económica y territorial,¹³ si bien estas últimas quedaban pendientes de que Francia pudiera compensar sus pérdidas en favor de España a costa del Imperio británico.

En opinión de Rodríguez Jiménez, “[n]o cabe duda de que Franco miraba con envidia el imperio africano de la Italia mussoliniana, y esta era la razón principal que le impulsaba a mostrarse favorable a la entrada en la guerra mundial” (349). De hecho, en julio, ante el Consejo Nacional de FET y de las JONS Franco aseguraba que “[e]s preciso hacer una Nación y forjar un Imperio”. No era él el único que soñaba con el Imperio, ya que también lo hacían sectores de la clase política que pensaban que “arriesgando poco (ya que consideraban en ese momento al ejército alemán invencible) [España] podía obtener beneficios territoriales en el continente africano” (Rodríguez Jiménez 350). Otro sector que apoyaba la participación española en el conflicto era los que sin estar necesariamente identificados con el nazismo, deseaban la humillación de Inglaterra y Francia. Todos ellos interpretaban que la Guerra Civil española había sido el primer paso del conflicto que ahora se libraba en Europa “y manifestaban que ese primer paso en la lucha garantizaba algunos derechos de cara al nuevo equilibrio internacional que se quería imaginar para el futuro” (Rodríguez Jiménez 350).

No obstante, la falta de compromiso de Hitler con respecto a las demandas españolas así como el recelo de los militares hacia los falangistas acabó mostrando que “[u]n alto número de generales era partidario de una más estrecha colaboración con Alemania, en espera del momento más favorable para entrar en la guerra” (Rodríguez Jiménez 351). La espera llevó a numerosos falangistas a expresar su insatisfacción por la involución de los acontecimientos, y se redoblaron los esfuerzos de intelectuales,

¹² En el éxito de la maquinaria bélica alemana estuvieron involucrados otros países europeos oficialmente neutrales, pero que proporcionaban materiales que la expansión alemana necesitaba. En el caso español, se trataba de manganeso lo que Franco aportaba al III Reich (Judt 83)

¹³ Según Payne, el 19 de junio de 1940 el embajador español en Berlín había entregado oficialmente las reivindicaciones territoriales en África, que incluían “la anexión de todo el distrito de Orán (...) todo Marruecos, la expansión del Sahara español hacia el sur hasta el paralelo 20; y la unión del Camerún francés a la Guinea española” (*Primer* 28).

políticos, periodistas y figuras clave de Falange para materializar la revolución social en España¹⁴ y para arrastrar a Franco a la contienda.

Un Serrano Suñer cada vez más presionado por los falangistas, apostó por la intervención española en el conflicto como medio de recuperación de su posición, cada vez más cuestionada (Thomàs 246, 252). Pero los militares y el propio Franco a finales de 1940, y más aún en 1941, ya no deseaban esta participación. Así se lo expresó un grupo de altos mandos del Ejército a Franco en diciembre de 1940. Al parecer, alegaron que beneficiaría a los mismos falangistas que les disputaban el protagonismo político (Thomàs 252).

En los primeros meses de 1941, dos acontecimientos intensificaron la impaciencia de los falangistas en cuanto al progreso de la entrada de España en la guerra y la construcción de un verdadero estado totalitario. A estas alturas ambos acontecimientos se les revelaban dependientes el uno del otro. El primero, como indica Saz Campos, fue la decisión del general Antonescu, apoyado por los sectores reaccionarios, de aplastar el movimiento fascista rumano, la Guardia de Hierro. Los falangistas entendieron este hecho como espejo de la situación española, y por tanto una advertencia sobre la necesidad de pasar a la acción para evitar que surgiera una falsificación de estado totalitario en España, como estaba sucediendo en Rumanía (Saz Campos 301-4). El segundo elemento instigador del impulso belicista falangista fue la victoriosa campaña alemana en los Balcanes en marzo (Saz Campos 300).

En estas circunstancias Serrano Suñer y los falangistas comprometidos lanzaron una ofensiva para obtener la hegemonía política del partido y emprender la construcción de un estado verdaderamente totalitario. Retomo en este punto la investigación de Saz Campos para señalar los principales hitos de este embate. Al editorial de febrero de 1941 de *Escorial* que demandaba la entrada inmediata de España en la guerra le siguió una serie de artículos de José Antonio Maravall en *Arriba*, en los que se exigía la implantación del proyecto falangista. A continuación, fue Dionisio Ridruejo el que continuó la pelea desde el mismo órgano falangista. Sus artículos “Revolución y prudencia” del 22 de abril y “Ser revolucionarios” del 27 de abril constituían “un alegato para la acción” (305). Según Saz Campos, “[p]ara Ridruejo no había más alternativa que la recuperación del auténtico clima revolucionario o la recaída en la decadencia, en el hecho de que el movimiento revolucionario terminara por diluirse en el seno de la sociedad conservadora” (306).

La crisis de mayo de 1941 propiamente dicha se inició con la orden ministerial de Antonio Tovar, como subsecretario de Prensa y Propaganda, de eximir de censura a la prensa del Partido. La continuó Serrano Suñer, con el discurso “en Mota del Cuervo en el que apenas se velaba la apuesta por el Poder”, y las dimisiones de destacados falangistas como los hermanos Primo de Rivera (Saz Campos 307). Según Thomàs, los motivos que los hermanos de José Antonio, Pilar y Miguel, esgrimían como justificación a su renuncia

¹⁴ Salvador Merino se encargó de trasladar a España los modelos de sindicatos verticales a la manera alemana, ejemplificando los esfuerzos por materializar la revolución social incluida en el programa de Falange (Bowen 65-6).

“eran los de las insuficiencias en el desarrollo del partido y, sobre todo, el que no predominara políticamente” (267).

Franco resolvió la crisis con maestría reforzando su poder y asestando el primer golpe mortal al falangismo idealista. Promocionó a varios militares monárquicos antifalangistas como el nuevo Ministro de Interior, el coronel Valentín Galarza (Thomàs 270-71). Además, y gracias a la dimisión o al cese de *jerarquías* del partido, Franco pudo nombrar a nuevos ministros y promover a José Luis Arrese a la Secretaría General del Movimiento (Saz Campos 307), lo que devino en una progresiva desmovilización del partido.

Los artículos, manifestaciones y planteamientos de los falangistas aún en la esfera del poder no forzaron un cambio en el curso de los acontecimientos, como tampoco lo consiguió la dimisión de Serrano Suñer, que no fue aceptada por Franco (Thomàs 272-73). Según Nerín y Bosh, la caída en desgracia de Tovar y Ridruejo fue entendida por Hitler como un ataque al sector más germanófilo del régimen “y envió una protesta a través de la embajada alemana” (160). Esta interpretación, sin embargo, era absolutamente acertada y el giro ideológico impreso por Arrese pasaba por la sumisión del partido a Franco y al Ejército, con el que ahora existía una hermandad, y un revestimiento nacionalcatólico de la ideología del partido. Como explica Saz Campos, esta “*confesionalización*” del partido convertía el populismo fascista, el discurso palingenésico y la revolución en pura y vacía retórica y sustituía el nacionalismo proyectivo típico del fascismo por uno de puertas adentro (322-34).

En medio de tanto contratiempo para el falangismo radical, la decisión del 22 de junio de 1941 de enviar la División Azul a luchar junto a Alemania contra el comunismo reavivó tanto las tensiones con el ejército como las aspiraciones falangistas y sus esfuerzos por mantener una ideología nacionalsindicalista diferenciada. Este es el espíritu que subyace en *Rojo y Negro* (Arévalo 1942) y en *Javier Mariño* (Torrente Ballester 1943) que se analizan en el capítulo tercero.

Pero los ataques a la línea dura de la Falange no se detendrán sino que vendrán desde fuera y desde dentro del partido. Ejemplo de estos últimos es la decisión de Arrese en octubre de 1941 de crear cuatro vicesecretarías para reorganizarlo. Una de las consecuencias de esta medida es que Prensa y Propaganda pasa de estar controlada por el Ministerio de Gobernación a estar bajo control del partido a través de la Vicesecretaría de Educación. Al frente de ella Arrese situó al integrista católico Gabriel Arias Salgado (Thomàs 302-3; Gubern, *Censura* 70).

A lo largo de 1942 se atacaron las posiciones de los falangistas radicales desde la prensa católica e incluso desde la falangista con respecto a cuestiones clave como la interpretación de la Guerra Civil o el concepto de nación. Fermín de Yzurdiaga, el cura azul, equiparó cuestionar el carácter de Cruzada de la guerra, algo que había hecho anónimamente Ridruejo el año anterior, a dar “la razón a los rojos” (Saz Campos 323-35). Además, la interpretación del éxito del viaje de Franco a Cataluña implicaba una nueva noción de nacionalismo y de España. Como explica Saz Campos, la visita de Franco a Barcelona a comienzos de 1942 para celebrar el tercer aniversario de la “liberación” de la ciudad (...) desbordó todas las expectativas en lo relativo al

entusiasmo popular”, e incluyó una serie de actos en la Abadía de Montserrat, lo que constituyó “toda una manifestación de un nacionalcatolicismo sin fisuras” (326-27). El significado asignado a este recorrido triunfal del *generalísimo* se articuló en torno a un nuevo concepto de España que privilegiaba la unidad frente al centralismo (323-35). Y es que frente a la idea falangista fuertemente centralizadora de Castilla como articuladora de la esencia de España se alzaba la idea de la identidad nacional como suma de las diferentes regiones. Como resume Saz Campos, “Una España regional y fascitizada, entre menendezpelayana y dorsiana parecía imponerse a la España esencialista y revolucionaria del ultranacionalismo fascista” (335).

En abril del mismo año, el único buque insignia que todavía conservaba el sector radical de la Falange, la revista *Escorial*, evidencia su abandono del compromiso político al desaparecer de ella la sección ‘Hechos de la Falange’ y, dos meses más tarde, los editoriales (Saz Campos 363). Ambas apartados de la revista habían servido de vehículo de propaganda de las posiciones falangistas radicales, de ahí que su eliminación hable a las claras de la pérdida del control de la publicación.

Los falangistas comprometidos todavía habrían de protagonizar un último enfrentamiento con otra familia ideológica del régimen, la de los tradicionalistas, que devendría en la derrota definitiva del ultranacionalismo fascista. Los sucesos de Begoña acaecieron el 16 de agosto de 1942 cuando unos falangistas atacaron a un grupo de carlistas, entre los que se hallaba el Ministro del ejército José Enrique Varela, a la salida de una celebración religiosa (Thomàs 314-17, Saz Campos 367-68). Franco solventó esta nueva crisis cesando a Varela, Galarza y Serrano Suñer. Con la partida del *cuñadísimo* se completaba la derrota de los nacionalsindicalistas, lo cual también se apreciaba en la nueva Junta Política de FET y de las JONS, constituida por *arresistas*, monárquicos, miembros del ejército, y hasta un obispo (Thomàs 318).

La dimisión de Ridruejo como director de *Escorial* hay que conectarla con esa derrota. Como asegura Saz Campos, no hay que olvidar que Ridruejo “[d]imitía, precisamente, porque seguía siendo fascista”. Siguiendo las órdenes de Gabriel Arias Salgado, el nuevo director de *Escorial* desde noviembre de 1942, José María Alfaro, forzó la salida del equipo de Laín Entralgo para dar neutralidad política y doctrinal a la revista (365, 363).

Esta crisis de 1942 también evidenció la dependencia mutua de Franco y de la Falange, no de la fascista, sino de la fascitizada, la cual “decidió entregarse a él (...), con la esperanza ahora de que Franco le permitiera, al menos, permanecer en posiciones importantes de poder” (Saz Campos 368). Para el *generalísimo*, según Saz Campos, también era cada vez más evidente que otros sectores de la coalición autoritaria “empezaban a concebir la posibilidad de una próxima restauración monárquica”, por lo que se apoyó en la Falange para contrarrestar su influencia (368).

A la derrota del nacionalsindicalismo en España le siguió la del Eje en Europa en 1943. La posibilidad cada vez más plausible de una victoria aliada animó la ofensiva de monárquicos y militares de marzo de ese año, que solicitaba a Franco la restauración de la monarquía. Este atrevimiento se saldó con el cese de algunos de los firmantes de la petición como Gamero del Castillo y García Valdecasas y con un ejército que “sería en lo

sucesivo, sobre todo y ante todo, plenamente franquista” (Saz Campos 372, 369). En cuanto a las derrotas alemanas e italianas, la respuesta de Franco fue la del alejamiento oficial del Eje, lo que se tradujo en la retirada de la División Azul en noviembre y la vuelta a la neutralidad. Ante el discurso oficial de la Falange de Arrese de alejamiento del fascismo y de ligar el destino del partido y el del régimen, los sectores radicales de la Falange, como el SEU o los excombatientes, tendieron a radicalizarse más (Thomàs 339). De hecho, en 1944 se produjo una escalada de la violencia protagonizada por falangistas radicales y por el maquis¹⁵, sin que a estas alturas los primeros pudieran avivar el espíritu revolucionario nacionalsindicalista.

Tras la muerte de Mussolini y Hitler a finales de abril de 1945, la prensa del Movimiento presentó la paz en España como un éxito del régimen (Thomàs 343). Poco después Franco diseñaba un nuevo gobierno para desfascistizar el régimen. En realidad el cambio “era cosmético, no de fondo: extraía de él a la Falange como organización (...) y a dos de sus ministros significados, pero mantenía a los demás” e incluso re aparecía Fernández Cuesta en el cargo de Ministro de Justicia (Thomàs 346). Además, se daba cierto protagonismo a los católicos, quienes “estaban dispuestos a trabajar decididamente para lograr la transformación del Régimen en sentido monárquico, corporativo y semiautoritario y hacer desaparecer completamente a FET y de las JONS en tanto que movimiento único” (Thomàs 346).

Aunque durante el proceso transformador los *viejofalangistas* no permanecieron callados, sus opiniones se circunscribían al mundo de la cultura y únicamente habría que esperar a finales de la década para que diera comienzo la segunda fase del compromiso con el proyecto falangista (Saz Campos 379). Obras como *Surcos* (Nieves Conde 1951) se hallan en la estela de esta segunda ola de compromiso falangista, que queda para futuros estudios.

2. Nacionalsindicalismo frente al nacionalcatolicismo: dos conceptos de nación y de Imperio

En su brillante estudio sobre el franquismo, Saz Campos, cuyas ideas también resumo en esta sección, detalla la confluencia, en el régimen instituido tras la Guerra Civil, de los dos grandes nacionalismos antiliberales y antidemocráticos de la España de los años treinta: el nacionalcatolicismo y el nacionalsindicalismo. Ambos se insertan en las corrientes nacionalistas europeas, comparten una visión decadente de España, y de la sociedad en general, y hunden sus raíces en la crisis finisecular del siglo XIX. Sin embargo, tanto las fuentes culturales de las que se nutren, como el concepto de nación y el proyecto que defienden difieren notablemente (52).

El nacionalcatolicismo se fundamenta en la consustancialidad de lo católico y lo español, y combina la aceptación de la modernidad económica en forma de capitalismo con la pretensión de recuperar los valores del Antiguo Régimen, es decir, de la pre-

¹⁵ El maquis era una guerrilla que luchó contra Franco en la posguerra española. Este término también se emplea para los milicianos republicanos españoles que colaboraron con los grupos de la Resistencia francesa, los cuales luchaban contra la ocupación nazi.

modernidad. La monarquía y la religión serían los estandartes de la pretendida vuelta al *status quo* anterior a la declaración de la II República, símbolo ésta de la progresiva imposición de la modernidad en España. El gran referente ideológico de este tipo de nacionalismo es Menéndez Pelayo y, como proyecto político, cristalizó, con las aportaciones de Ramiro de Maeztu, en Acción Española. Se trata de un nacionalismo reaccionario, que no es ni imperialista ni revolucionario (Saz Campos 53, 160).

Al igual que Saz Campos, Mainer considera que el nacionalsindicalismo de la Falange se levanta sobre el suelo cultural de la llamada generación del 98, de Eugenio d'Ors y de Ortega y Gasset (16-23). La absorción de las ideas de estos pensadores fue, no obstante, selectiva, es decir, que el fascismo español aprovechó lo que pudo de todos ellos integrándolo en su doctrina y rechazó lo que no casaba con sus principios.

Hijos de un liberalismo en crisis, Azorín, Baroja, Maeztu y Unamuno brindarían al nacionalsindicalismo “una concepción esencialista, castellanista, inmóvil y mística de la nación” (Saz Campos 77). Además de ello, estos representantes del “regeneracionismo literario” habían iniciado un populismo y un alejamiento de las instituciones democráticas que serían intensificados por la Falange. Si las aportaciones de todos estos pensadores en general contribuyeron a crear la base cultural y política sobre la que se iba a construir el fascismo español, sería Unamuno el que más frecuentemente iba a ser revisitado por los falangistas. Su concepción de una guerra imperialista como la de Marruecos como instrumento de regeneración nacional y su populismo aristocrático (Saz Campos 74-6) son dos de los conceptos unamunianos más recurrentes en la ideología y la literatura falangistas.¹⁶

En una línea similar se halla lo asimilado de Ortega y Gasset por parte de los ideólogos de la Falange. Destaca, fundamentalmente, una valoración positiva de la violencia y de la ética del guerrero y la necesidad de fundar la sociedad sobre una aristocracia dirigente y una masa obediente (*España* 90). En opinión del filósofo madrileño, la contemporánea negativa de las masas a someterse se debía a la decadencia de la nación y, como consecuencia de ello, a la inexistencia de hombres a los que dicha masa pudiera admirar. Por ese motivo, continuaba el pensador, era necesario no sólo someter a esa masa sino crear un nuevo tipo de hombre (*España* 71-3, 97). El desprestigio del uso de la fuerza y la carencia de unas élites rectoras secundadas por la masa era lo que motivaba la crisis de la Modernidad en general y, por ende, de Europa y de España. En esta última se añadía, además, la deficiente nacionalización y, fruto de ello, el problema de “los separatismos y particularismos de clase o de las instituciones” (Saz Campos 90-1). Si esta percepción de la decadencia social y moral española es compartida por los falangistas, lo mismo sucederá con el concepto de nación del madrileño.

Ortega y Gasset veía en Castilla la artífice histórica del proceso de nacionalización de España, a la vez que no dudaba en reconocer la pluralidad del país

¹⁶ Es conveniente aclarar, como muy bien hace Saz Campos, que no se puede acusar a estos escritores de fascistas ni de prefascistas. El desarrollo de las ideas esbozadas por los noventayochistas en una dirección fascista correrá a cargo de los falangistas, quienes las integrarán en el marco de “una doctrina articulada y coherente” (77-8). Lo mismo debe aplicarse a las ideas de Ortega y Gasset (99).

(*España* 93-5). Y era precisamente esa heterogeneidad la que exigía buscar el elemento aglutinador de la nación en una empresa en común. De hecho, como indica Saz Campos, el concepto orteguiano de nacionalización como “proyecto sugestivo de vida en común”, era el que parecía generar la nación en sí (91). Ortega y Gasset lo articulaba de la siguiente manera: “la idea de grandes cosas por hacer engendra la unificación nacional” (*España* 42). El filósofo madrileño tendría, pues, una “[c]oncepción (...) voluntarista y proyectiva” de la nación (Saz Campos 91). Esa empresa a llevar a cabo en conjunto sería siempre internacional tanto si implicaba una guerra como si no.

Si estas ideas, que serían reelaboradas en clave fascista, estaban ya presentes en el “libro-mito” de *La España invertebrada* (1922)¹⁷, en 1934 Ortega y Gasset aportaría otro aspecto fundamental de la ideología falangista al asegurar que su escritura iba dirigida a quien “tenga la insólita capacidad de sentirse, en plena salud, agonizante y, por lo mismo, dispuesto siempre a renacer”, palabras con las que, según Saz Campos, “el mito palingenésico estaba lanzado con exactitud poética” (98).

De las diferentes tradiciones culturales de las que se alimentan los nacionalismos de entreguerras, surgen dos conceptos de nación divergentes. Si ambos nacionalismos son esencialistas, el nacionalcatolicismo sitúa la esencia de lo español en el catolicismo y tiene la vista puesta en el pasado, mientras que el nacionalismo falangista o nacionalsindicalismo hace de Castilla la esencia de lo español, pero es “proyectivo”, es decir, entiende la nación como un proyecto en común. Como ocurre en el pensamiento de Ortega y Gasset, en lugar de buscarse un elemento común de unidad como la lengua, la tierra, el catolicismo o el *Volkgeist*, lo que mantiene la nación unida según los falangistas es un proyecto común de futuro. A esto se refería José Antonio con la definición de la nación como “La unión de destino en lo universal”. La universalidad del proyecto se refiere al carácter expansivo del mismo, es decir, al imperialismo. Es por esta razón que el Imperio juega un papel central tanto en la ideología falangista como en su concepto de nación.

En 1936 todos en la coalición totalitaria portaban con mayor o menor facilidad la insignia del fascismo con el objetivo, eso sí, de conseguir sus propias metas. Aunque en principio el Ejército estaba de acuerdo con la exigencia fascista de la separación de Iglesia y Estado, y tradicionalistas y *Acción Española*¹⁸ adoptaban las proclamas fascistas

¹⁷ Saz Campos asegura que *La España invertebrada* es un “libro-mito” del nacionalismo ya que inspirará a generaciones de españoles de las más variadas tendencias ideológicas, “desde los falangistas de los años treinta hasta muchos de los protagonistas de la democracia postfranquista”. El libro parte de la premisa básica de todo nacionalismo: “el mito de la decadencia y el del nacionalismo insuficiente”. No obstante, aporta una perspectiva nueva sobre la decadencia española. Según el filósofo madrileño, no se podría hablar con rigor de dicha decadencia porque nunca hubo un momento de plenitud real en la historia nacional. Como resume Saz Campos, “el encumbramiento español del siglo XVI no habría sido sino un espejismo, [...] que, en consecuencia, habría venido seguido de un descenso más aparente que real”. Esto no significa que Ortega y Gasset apruebe la situación de España, muy al contrario, la ve aquejada de la enfermedad de “descomposición”, “disolución”, “disgregación”. La decadencia española es un reflejo de la sociedad moderna y, por ello, también afecta a Europa (89).

¹⁸ *Acción Española* (1931-1936) fue una revista publicada por una organización con el mismo nombre, cuya ideología tradicionalista pero de nuevo cuño tiene sus orígenes en la crisis de la Restauración. El tradicionalismo se traduce en el carácter monárquico y católico de sus principios y lo novedoso con respecto a la derecha tradicional es su profundo antiliberalismo y antirepublicanismo. No obstante, la declaración de

para aplastar la revolución izquierdista, la guerra cambió profundamente este panorama aparentemente homogéneo, como reveló la victoria (Saz Campos 160).

El final del conflicto mostró el alcance de la metamorfosis. Saz Campos asegura que “[t]odo era católico, el Estado, la prensa, el presente y el pasado que habría definido para siempre el modo de ser de los españoles. El propio partido se habría *confesionalizado*, por más que, (...) esta súbita transformación determinara la búsqueda de no fáciles y a veces desconcertantes equilibrios” (217). Sin embargo, continúa el mismo historiador, ni siquiera el revestimiento religioso del partido pudo evitar la intensificación de los choques entre la Falange y la Iglesia (217), como tampoco se pudieron evitar ni con el Ejército ni con los tradicionalistas.

A pesar del barniz fascista que los hombres de Acción Española y los tradicionalistas habían adoptado, en su ideología no había hueco para revoluciones y las aventuras imperiales pronto se convertirían en una cuestión del pasado. Pero por un tiempo, las aspiraciones imperialistas serían compartidas por un amplio sector de la sociedad española. El momento álgido de este patriotismo expansivo se inició con la caída de París bajo dominio nazi y la simultánea ocupación de Tánger por las tropas españolas el 14 de junio de 1940. Tánger, de acuerdo a Nerín y Bosch, “era el reflejo de Gibraltar al otro lado del Estrecho. Para los nacionalistas españoles, para el ejército formado en África, para los espíritus imperiales, era una vergüenza comparable a la del célebre Peñón” (21). Su ocupación tenía, como informan los mencionados historiadores, un alto valor simbólico y la ventaja de ser “una presa fácil” (21). A pesar de que el posterior desarrollo de los acontecimientos evidenciaron la incapacidad española de aventurarse en una empresa colonial, en el momento muchos creían en la viabilidad del proyecto y colaboraron activamente en su consecución. No sólo eso, sino que, según Nerín y Bosh, “era un proyecto más sólido y verosímil de lo que hoy parece”, como lo indica precisamente la ocupación del enclave norteafricano (22).

Después, el imperio como expansión territorial sería una idea del pasado y lo que quedaría para el presente sería el imperio espiritual en Latinoamérica. Como sugiere Saz Campos, las “casi obsesivas referencias [por parte de los conservadores de Acción Española] a la España del siglo XVI y al Imperio Católico español de la época parecían más orientadas a combatir las ansias revolucionarias e imperiales de los falangistas que a fundamentar política alguna que pudiera proyectarse” (171). Y es que frente a la constante vuelta de la mirada hacia el pasado característica del tradicionalismo la Falange comprometida busca la creación de un Imperio territorial como medio de construcción nacional y de implementación de su propio concepto de revolución. Ante esta situación, en la que a la oposición que ejercían los conservadores frente al proyecto fascista de la Falange se unía la de otros sectores de la coalición autoritaria, los más radicales del partido hallaron en la participación española en la II Guerra Mundial el único modo de vencer dichas resistencias (Saz Campos 298). La ventaja que la entrada española en el conflicto aportaría a la Falange, pronto se hizo evidente para los grupos contrarios al partido único. Esto, unido a la desastrosa situación económica del país y a la negativa de Hitler a garantizar la expansión española a costa de las posesiones norteafricanas de

la II República y la intensificación de la movilización proletaria provocaron una radicalización de la derecha en general adoptando, a raíz de ello, una postura similar contraria al liberalismo y la democracia.

Francia, enfrió los ánimos imperialistas dentro del ejército y reforzó su desconfianza hacia el impulso totalitarista de los falangistas.

No obstante, en 1940 y ya con menor intensidad a comienzos de 1941, había considerables sectores del régimen dispuestos a asumir la causa del Imperio y la ineludible cooperación bélica con Alemania. Eso sí, los principales promotores de la participación española en la guerra fueron, como no podía ser menos, los nacionalsindicalistas desde los órganos del partido. Las campañas de *Arriba* exigiendo la devolución de Gibraltar son un ejemplo de ello. No obstante, y como apuntan Nerín y Bosch, los delirios de grandeza del estamento militar apuntaban a la misma dirección expansionista (27). La condición de africanistas de la mayoría de los generales que ocupaban altos cargos en la administración franquista convertía Marruecos “en un punto de referencia irrenunciable” (Nerín y Bosch 30). La refundición del discurso africanista castrense con la retórica imperial de la Falange pudo, según los mismos historiadores, ampliar la base social del proyecto imperialista (35). Así, si el interés militar por África se podría considerar un elemento propio o interno del ámbito castrense, y por tanto no procedería de una apropiación del discurso falangista, los tradicionalistas sí experimentaron un alto grado de fascistización, apreciable en el inicial apoyo al expansionismo territorial demandado por la Falange.

Después, tanto factores internos como externos contribuyeron a la intensificación del discurso del imperio espiritual.¹⁹ Los factores internos que apagaron los sueños imperialistas fueron la desastrosa economía española, el nulo apoyo al proyecto falangista por parte de la mayoría de la población española, ya que como señala Thomàs, la Falange era identificada como la responsable de la represión, la inspiradora de la política del régimen y consecuentemente como responsable de las privaciones que afectaban incluso los franquistas (171, 230-31, 235), y la lucha de intereses entre las familias ideológicas del régimen. Y en cuanto a la razón externa, destaca la falta de compromiso de Hitler en cuanto a la satisfacción de las demandas españolas.

3. Esquema de los capítulos

Las obras analizadas en el primer capítulo de esta tesis nacen en un contexto bélico, en el caso de *Camisa azul*, o justo después de la guerra y cuando se estaba perfilando la posibilidad de que España participara en el conflicto europeo, en cuanto a *Sin novedad en el Alcázar*. El esfuerzo bélico exigía la creación de un enemigo, el comunismo, capaz de aglutinar a los diferentes sectores del bando nacionalista. Sin embargo, hay en *Camisa azul* un claro intento por promover las consignas fundamentales del falangismo joseantoniano y el ideal de individuo falangista ante el drástico aumento del número de sus militantes, seducidos éstos por una mística capaz de sostenerles moralmente en una guerra civil. Lo que me propongo es desentrañar qué puntos del

¹⁹ Con respecto a Latinoamérica existía un discurso marcado por la ambigüedad pero que en cualquier caso pretendía de España un liderazgo cultural y espiritual, todo ello enmarcado en la retórica de la Hispanidad (García-Moreno Barco 32). No obstante, es necesario subrayar que este discurso era compartido por los falangistas radicales sólo con respecto a Latinoamérica, no en lo que se refería al norte africano, donde las pretensiones territoriales eran reales y concretas (Nerín y Bosch 25).

ideario falangista son promovidos y cómo se lleva a cabo su propaganda. Para esto último son fundamentales, como indiqué más arriba, las aportaciones teóricas de R. Marlin, entre las que destaca la ocultación del carácter manipulador de la novela (95).

Si bien el falangismo radical no renunció a su proyecto revolucionario durante la guerra, sí lo pospuso a la espera de las condiciones idóneas. Parecía que la derrota francesa por los alemanes en 1940 ofrecía estas condiciones y la maquinaria propagandística falangista se lanzó a una campaña de exaltación del sentimiento anticomunista y nacionalista. *Sin novedad en el Alcázar* es un buen ejemplo de este sentimiento nacionalista, que en los medios controlados por la Falange se traducían entre otras cosas en la reclamación de Gibraltar. La película es también un reflejo de la vocación imperialista del partido, lo que se evidencia en la evocación de la España del XVI como ejemplo de la labor que la España del siglo XX debía llevar a cabo en el norte de África. El objetivo del análisis de esta película es rastrear los cambios y las permanencias en el discurso bélico a raíz de la progresiva *confesionalización* del partido y del acercamiento entre la Falange y el ejército. Recordemos que esto último se tradujo en lo político en el nombramiento de militares de prestigio como ministros del ramo, de los cuales únicamente Yagüe mostraba simpatías falangistas, y de Muñoz Grandes como secretario general de FET y de las JONS (Thomàs 169, 177). El estudio de estos cambios se lleva a cabo sin perder de vista las estrategias persuasivas al servicio de la promoción de la ética del sacrificio y la movilización permanente, necesarias ambas para afrontar una expansión territorial.

El segundo capítulo comienza con la percepción de que la entrada de España en la II Guerra Mundial y la materialización del Imperio eran inminentes. En estos momentos se desarrolló una intensa actividad colaboradora con Alemania, cuya exaltación en *Del Bidasoa al Danubio bajo el pabellón del Reich* es equiparable a la intensa cobertura que la prensa falangista ofrecía de las victorias de los ejércitos de Hitler. El estudio de esta obra se produce a la luz de las características de los libros de viajes, que a diferencia de la literatura de viaje, están presididos por un claro sentido de negocio, es decir, de obtener algún beneficio de su lectura. Mi análisis explora cuál es ese beneficio en términos del desarrollo imperial de España.

Sin embargo, la Falange estaba internamente dividida y debía enfrentarse a la creciente oposición de militares, monárquicos, Iglesia y grandes intereses financieros. En el análisis de *¡Harka!* es fundamental el estudio de la construcción de un héroe fascista plenamente comprometido con la defensa del Imperio. Este análisis se articula en torno al concepto de entrega falangista teorizado por Jo Labanyi como una fusión de la retórica militar del compromiso con la cualidad típicamente femenina de la rendición de la voluntad personal (*Resemanticizing* 76-7).

El tercer capítulo está presidido por la impaciencia falangista ante la involución de los acontecimientos. La búsqueda de la implementación del proyecto fascista que llevó a lanzar la ofensiva política de mayo de 1941 anima *Rojo y Negro*. El retrato favorable del enemigo comunista, susceptible de ser asimilado a la causa falangista siempre y cuando reconozca su error, y el protagonismo de una falangista de la Sección Femenina se relacionan con el deseo fascista de construir una comunidad nacional proyectada al

futuro y al exterior. La discusión de esta película se centra pues en el estudio de ambos personajes y las implicaciones de su caracterización.

En *Javier Mariño* se insiste en la pureza ideológica como medio de salvación personal y nacional. Aunque las dos obras fueron producidas y /o estrenadas en el período del desencanto hay que recordar que no hay un replanteamiento de los ideales sino una crítica a la imposibilidad de implantación de esos ideales en la España de Franco, y una última llamada a la lucha.

Aunque no hay unas conclusiones globales, sino parciales al final de cada capítulo, lo que aporta mi tesis al campo es un estudio de un conjunto de obras bélicas falangistas a la luz de la ideología y la agenda política de la Falange en el marco de la evolución del régimen franquista. El objetivo es identificar las continuidades y discontinuidades del discurso falangista sobre la Guerra Civil y situarlo en el contexto político internacional de la II Guerra Mundial. Las continuidades vienen del lado de la insistencia en el afán de hacer propaganda del proyecto falangista, lo que se traduce en la pervivencia de las estructuras narrativas características de las narraciones ejemplares. No obstante, es precisamente el carácter comprometido de las obras analizadas en este ensayo el que empuja a sus autores a buscar estrategias que además de persuadir al lector, pasen la censura. De ahí que los esquemas narrativos “autoritarios” continúen siendo usados pero de forma modificada.

Copyright © M. Elena Aldea Agudo 2012

I. HEGEMONÍA FALANGISTA EN EL RÉGIMEN FRANQUISTA: LA GUERRA CIVIL, LA II GUERRA MUNDIAL Y LA GUERRA DEL RIF

Capítulo 2

Rumbo a la utopía: estética y propaganda política falangista en el discurso sobre la Guerra Civil

La Guerra Civil constituye uno de los episodios históricos más relevantes de la historia moderna española y que más interés ha despertado, y sigue despertando, tanto en España como a nivel internacional. Actualmente, el interés de los escritores y de la crítica se inclina fundamentalmente a recuperar la voz de los perdedores. Este hecho responde a la condición de silencio obligatorio que les impuso el bando vencedor a partir de 1939. Es especialmente desde mediados de la década de los noventa, una vez superado ‘el pacto de silencio’ de la Transición para facilitar el paso de la dictadura a la democracia,²⁰ cuando se producen novelas y películas que dan voz a quienes durante casi cuarenta años tuvieron que permanecer callados. Cuando la crítica se ocupa de estas obras, las sitúa en el extremo opuesto al de la historiografía y literatura oficial franquista, la de los vencedores. No obstante, el franquismo nunca fue un sistema monolítico, ni desde el punto de vista diacrónico ni sincrónico, como tampoco lo fue Falange Española Tradicionalista y de las JONS²¹. Franco, mediante el Decreto de Unificación (1937), se benefició de la retórica falangista pero el “antipartido”, como lo denomina Manuel Penella, es decir, la Falange anterior a la unificación se desnaturalizó muy pronto.

²⁰ Según Gómez López-Quiñones, durante la Transición las fuerzas políticas acordaron ‘un pacto de silencio’ que supuso que aunque se hablara de la guerra, se hiciera bajo una amnistía general y renunciando a las represalias (13). La gran cantidad de publicaciones relacionadas con la Guerra Civil que aparecen desde mediados de la década de los 90 se debe a que este episodio histórico se ha convertido en mercancía, en un artículo de consumo que asegura buenas ventas, y que ya no supone una amenaza pues “su potencial revulsivo e inquietante ha sido desactivado” (Gómez López-Quiñones 14-5).

²¹ José Antonio Primo de Rivera funda Falange Española (FE) en 1933 y poco después se fusiona con otro partido de carácter fascista preexistente, las Juntas de Ofensiva Nacionales Sindicalistas, naciendo así Falange Española de las JONS. En las elecciones de febrero de 1936 FE de las JONS sufre una rotunda derrota. A pesar de ello es ilegalizada por la República del Frente Popular y su líder encarcelado, lo que paradójicamente la populariza entre los sectores conservadores que se unen a ella en número significativo (Bowen 20-1). Tras el Decreto de Unificación nació el partido único denominado FET y de las JONS.

Los falangistas ficcionalizaron con insistencia la Guerra Civil que, además de determinar el futuro de España, cambió el discurrir histórico de la propia organización.²² La contienda otorgó a la Falange la posibilidad de adquirir, al menos en apariencia, un poder desconocido hasta entonces y, especialmente durante la primera posguerra, el partido proporcionó el modelo estructural y una retórica legitimadora al estado franquista. El presente capítulo describe los elementos que conforman el discurso de la Falange sobre la Guerra Civil; primero, en la narrativa y desde el punto de vista ortodoxo de Falange Española²³ y, en la segunda parte del capítulo, con la intensificación de los valores religiosos y militares ya desde la perspectiva del partido único del régimen franquista y del acercamiento entre el ejército y la Falange patrocinado por Serrano Suñer. El objetivo es identificar las continuidades y discontinuidades del discurso propagandístico falangista sobre la Guerra Civil y situarlo en el contexto político internacional de la II Guerra Mundial. Como veremos, dicho discurso conserva sus principales ejes estéticos y semánticos, aunque se produce una matización del papel protagonista de la Falange.

El estudio del discurso ortodoxo falangista sobre la Guerra Civil se centrará tanto en el contenido como en la estética que Felipe Ximénez de Sandoval despliega en *Camisa azul. Retrato de un falangista* (1939).²⁴ Por lo que se refiere al contenido, José Carlos Mainer la separa de aquellas novelas que, a modo de venganza, se recrean en la violencia desatada en el territorio republicano durante la contienda para situarla dentro del grupo que él denomina “novelas-documento” (50).²⁵ Yo señalaré los elementos más recurrentes de la ideología falangista que aparecen trabados en esta narración que novela la vida de un falangista desde los días previos a la Guerra Civil hasta su muerte en plena contienda. La lectura estética tendrá como referencia las figuras literarias y técnicas puestas en práctica por la retórica falangista, la especificación de restos vanguardistas, y el imperativo de estilo (Albert 409-23). Con todo ello pretendo demostrar que *Camisa azul* constituye un ejemplo paradigmático del arte como propaganda que Ernesto Giménez Caballero demandaba en *Arte y Estado* (1935).

De igual modo, el estudio del discurso sobre la Guerra Civil de FET y de las JONS presente en *Sin novedad en el Alcázar* (1940) prestará atención al contenido y a lo

²² Durante los primeros meses de la guerra la Falange, a pesar de carecer de un líder por el encarcelamiento de José Antonio, experimenta un impresionante aumento de sus afiliados, procedentes de ambientes derechistas (Bowen 26).

²³ Albert señala que existen varias vías estéticas dentro del fascismo español como las representadas por Antonio Obregón –“esteticismo tendencialmente fascista heredado del dandismo”– o Tomás Borrás –“estética de la crueldad ideológicamente muy ambigua”–. Frente a ellas Ximénez Sandoval “refleja perfectamente, en *Camisa Azul*, el estilo ortodoxo de la Falange” (409).

²⁴ Publicada primero en la revista *Fotos* en 1937 (Aguilar 4), *Camisa Azul* fue editada en forma de libro en 1938 y después en 1939 por la editorial vallisoletana Santarén (Puértolas 247). Según Gonzalo Santonja, durante la guerra el panorama editorial se caracterizaba, en el territorio controlado por los sublevados, por publicaciones provincianas de escasa tirada (81). La editorial Santarén contaba con “tiradas altas (nunca debieron ser inferiores a dos mil ejemplares) y reediciones frecuentes, (...) correcta factura tipográfica, adecuado precio y [libros] bien distribuidos” (76). Su reedición así como la editorial que publica la novela hace pensar que la novela tuvo cierta repercusión.

²⁵ Para una lista de estas novelas que “relatan” la violencia republicana véase José Carlos Mainer, *Falange y literatura*. Barcelona: Labor, 1971 (46-7).

estético, destacando las mismas figuras retóricas y técnicas literarias que se hallan en *Camisa azul*. Augusto Genina relata en *Sin novedad en el Alcázar* uno de los episodios más conocidos de la Guerra Civil: el asedio a que fueron sometidas las fuerzas franquistas en Toledo por parte de las milicias republicanas. La película de Genina surge en un momento posterior a *Camisa azul*, en el cual se están llevando a cabo las negociaciones y preparativos para la participación española en la II Guerra Mundial, siendo parte de esos preparativos la creación de un estado de opinión entre la población española favorable a dicha participación.

Si el análisis de la novela y la película llevará a cabo una lectura minuciosa del contenido y de la forma, es decir, de la ideología y de las figuras literarias, también desgranará las técnicas de la propaganda política adoptadas por sus autores. Robert Cole define propaganda como “any systematic widespread effort made by government, political party, ideological movement, or individual with access to channels of mass communications, to *propagate* (understood as to broadcast or spread with the intent to persuade) a particular doctrine, practice or cause” (1). Tanto en *Camisa azul* como en *Sin novedad en el Alcázar* rastreo qué elementos ideológicos aparecen trabados en la narración y cómo se hace propaganda de ellos, destacando la presencia de algunas de las técnicas propagandísticas señaladas por Randal Marlin²⁶. *Camisa azul* es un ejemplo de lo que Susan Rubein Suleiman denomina novela de tesis puesto que los elementos que la componen están dirigidos, como veremos, a convencer al lector de la validez de una ideología. Teniendo en cuenta que la tesis de la novela es que el falangista constituye el tipo de hombre ideal cuyo destino es servir a la Falange y a la patria, desgrano la caracterización de los personajes como individuos, con especial atención al modelo de masculinidad propuesto,²⁷ y también en el seno de la sociedad y la nación. Considero, asimismo, el papel del narrador y la estructura de confrontación, teniendo presente, además, que el discurso político de José Antonio y el programa de Falange actúan como intertextos.

Sin novedad en el Alcázar constituye un ejemplo de cine bélico propagandístico en el que junto a la forma narrativa se añaden elementos de lo que Bordwell denomina “forma retórica”²⁸ (112-19). Mi estudio se centrará en determinar los valores de los que

²⁶ Las técnicas propagandísticas estudiadas por Marlin presentes en las obras analizadas en este capítulo son, en primer lugar, el enmascaramiento del carácter persuasivo del mensaje; en segundo lugar, la apelación a las emociones, bien alimentando el odio hacia un enemigo deshumanizado, bien azuzando el miedo hacia las fatales consecuencias de la inacción ante una situación presentada como crítica; en tercero, rodear de autoridad al emisor del mensaje y vincular aquello de lo que se hace propaganda con lo que es visto en términos positivos por la audiencia a persuadir; y en cuarto, incluir una actitud moral de manera que, sobre todo en situaciones bélicas, la conducta del enemigo muestre una absoluta corrupción de valores mientras que las acciones propias y de los aliados son vistas a través de las más favorecedoras lentes (95-100). Otras técnicas de menor relevancia para mi estudio son la preferencia de ciertas construcciones en el habla, como la voz pasiva, y el uso manipulativo de encuestas y estadísticas (102-32).

²⁷ El estudio de las diferentes masculinidades presentes en *Camisa azul* y en *Sin novedad* partirá, como se verá más adelante, de la definición de R.W. Connell de masculinidad como “simultaneously a place in gender relations, the practices through which men and women engage that place in gender, and the effects of these practices in bodily experience, personality and culture” (71) y de su distinción de masculinidad hegemónica, subordinada y marginalizada (77-81).

²⁸ Según Bordwell, la “forma retórica” es un sistema no narrativo que expone una argumentación y ofrece pruebas que lo apoyen, convirtiendo dicha argumentación en aparentemente objetiva (103, 114).

hace propaganda la cinta por medio de la construcción de los personajes, con especial atención a la presencia de varios modelos de masculinidad, y la estructura narrativa gracias al montaje.

La positiva valoración de la violencia y de su máxima expresión, la guerra, es uno de los rasgos centrales del fascismo, según Neocleous (17), y de su variante española, el falangismo. Por ello resulta imprescindible conocer cómo hablan de ella los falangistas y qué significado le otorgan. En las obras analizadas a continuación el entusiasmo bélico es el tono dominante, como demandaban algunos ideólogos falangistas, si bien en la novela dicho entusiasmo es mucho más intenso mientras que en la película se enfatiza el heroísmo de los protagonistas realzando su sufrimiento.

1. La Guerra Civil en la novela—*Camisa azul. Retrato de un falangista*: Mitificación de la Falange joseantoniana

La Guerra Civil fue, según Helen Graham, el resultado de un tardío y desigual desarrollo económico que generó unas guerras de cultura profundamente vinculadas a la rama maniquea del catolicismo y al profundo resentimiento del estamento militar, intensificado por la pérdida de las últimas colonias (18-22). Tras las elecciones de febrero de 1936 y la victoria del Frente Popular, las posturas se radicalizaron, aumentando la ya de por sí elevada sensación de desorden e inseguridad. En este contexto de crispación, el asesinato de José Calvo Sotelo el 13 de julio fue la pieza del dominó que puso en marcha el mecanismo del alzamiento (Schwartz 558).

El 17 de julio de 1936 los coroneles Juan Yagüe, Juan Beigbeder y Carlos Asensio se sublevan desde el Norte de África siguiendo el esquema diseñado por los generales Emilio Mola, Francisco Franco y José Sanjurjo, entre otros (Bowen 22).²⁹ El alzamiento se desarrollaba según el rápido pronunciamiento planeado, a excepción de las grandes capitales como Madrid, Barcelona o Bilbao, plazas en las cuales la República había podido mantener el control. Por esta razón, según Bowen, los líderes militares Franco y Mola solicitaron y obtuvieron, tras numerosas gestiones, la ayuda de los aviones alemanes para trasladar las tropas del norte de África al sur de la Península.³⁰

En septiembre de 1936 Manuel Hedilla es elegido jefe provisional por los líderes supervivientes de los momentos fundacionales de la Falange.³¹ El bando nacionalista inicia un proceso de unificación y centralización del poder, primero, con el

²⁹ José Palacios considera que Franco fue cortejado por un largo período antes de conceder su apoyo a los militares que iban a sublevarse (42-6).

³⁰ La participación del Ejército colonial, también llamado Ejército de África, fue decisiva para la victoria de los sublevados (Balfour 498-9). Balfour cifra el éxito de los insurgentes en el reclutamiento de regulares, entre otras cosas, en los profundos vínculos que existían entre los oficiales coloniales y los jefes tribales (500-5). No obstante, con el transcurrir de la guerra, las autoridades militares tuvieron que recurrir a la coacción y a la mentira para incrementar la cifra de voluntarios (506-11).

³¹ Poco después afloran tres facciones en el seno del partido: *hedillistas* —partidarios de Hedilla y de sus ideas de revolución social en sintonía con el fascismo—, *legitimistas* —permanecen fieles al espíritu de José Antonio, cuyo fusilamiento, el 20 de noviembre de 1936, fue silenciado por Franco hasta 1938— y *camisas nuevas* —que, sobre todo después de la guerra, tendrán como motivo para su inserción en el partido el oportunismo político (Bowen 31-2).

nombramiento de Franco como *Generalísimo* de los ejércitos en octubre de 1936 y, en segundo lugar, con el “Decreto de Unificación” de abril de 1937 con el que surge el partido único FET y de las JONS, aglutinante de falangistas y tradicionalistas. La cohesión de los sublevados, en cuyo seno las distintas tendencias postergaron, voluntaria u obligatoriamente, sus aspiraciones particulares junto a la ayuda recibida de las potencias fascistas, fue clave en la victoria de los rebeldes, cuyo jefe, el general Francisco Franco declaró el final de la guerra el 1 de abril de 1939.³²

Las novelas sobre la Guerra Civil escritas entre 1937 y 1939 son un género híbrido formado por la *novela popular* a la que se añade un fuerte componente propagandístico (Thomas 59).³³ Estas novelas se pueden clasificar en tres grandes grupos. El primero, que Rodríguez Puértolas denomina novelas del ‘terror rojo’ (494), es el más abundante y su máximo exponente es *Checas de Madrid* (Borrás 1939). Toman del subgénero de la novela de crimen el enfoque en las atrocidades cometidas por el enemigo (Thomas 46). Otro grupo es el formado por las novelas rosa de guerra en las que al tema principal del amor se le añade el bélico pero cuyo final, como indica Thomas, generalmente devuelve al confortable sentimentalismo de la novela rosa al lector, o mejor dicho, lectora, ya que eran a las mujeres jóvenes a las que iban dirigidas estas obras. Las novelas de guerra de Concha Espina como *Retaguardia* (1937) o *Luna Roja* (1939) son un buen exponente de este conjunto (44-6). Finalmente las ‘novelas-documento’ forman parte del tercer y más reducido grupo de obras. En ellas se relata la toma de conciencia del protagonista y su adhesión a los valores del falangismo, siendo *Camisa azul* un buen ejemplo de ello (Mainer 51). Su elección como objeto de estudio se debe a su carácter paradigmático y a la vez singular de adhesión completa a la ideología y la estética falangista ortodoxa. Si como afirma Roger Griffin, los seguidores de cualquier ideología, entre ellas el falangismo, presentan diferentes niveles de compromiso (16, 27), la novela de Ximénez de Sandoval debe ser situada en el nivel más elevado de adhesión a la ideología falangista tal y como fue formulada por José Antonio y su corte literaria. Por otra parte, si bien *Camisa azul* comparte con las novelas bélicas del período las características que le confiere su naturaleza híbrida de género popular y propaganda también muestra ciertos rasgos vanguardistas. Este dato la distingue de la mayoría de las obras publicadas en aquel periodo ya que, como apunta Thomas, en estas novelas no se suelen hallar innovaciones narrativas (54).

La trayectoria de Felipe Ximénez de Sandoval en el campo de la literatura así como en el de la política le convierte en un exponente del falangismo ortodoxo. Mechthild Albert traza la evolución de su producción desde posiciones vanguardistas con

³² Según Dionisio Ridruejo, Indalecio Prieto había intentado terminarla por medio de la negociación ya en el otoño de 1937 (118-9). Gonzalo Santonja señala que el cardenal Isidro Gomá y Tomás rechazó categóricamente la conveniencia de un armisticio (195), como también se hizo desde círculos falangistas (199).

³³ Thomas estudia las novelas sobre la Guerra Civil producidas por dos generaciones literarias consecutivas y, siguiendo al crítico A.G. Lo Ré, identifica dos momentos cumbre en la producción de este tipo de novelas bélicas. La primera ola tiene lugar de 1937 a 1939 y la segunda de 1954 a 1959 (14). La caracterización de las novelas bélicas de la primera ola como género híbrido es válida tanto para las producidas desde el bando nacionalista como desde el republicano (31-59). La incorporación de un mensaje político a un género de naturaleza fundamentalmente apolítica es lo que les otorga esa hibridez y hace su estudio más fructífero desde un punto de vista literario (59).

tendencias prefascistas en *Tres mujeres más Equis* (1930) hasta el fascismo con ecos vanguardistas de *Camisa azul*.³⁴ Su autor formó parte, según Payne, de la denominada “*corte literaria de José Antonio*” (citado en Albert 412), colaboró en la elaboración de la retórica falangista (Carbajosa 109) y escribió *José Antonio. Biografía apasionada* (1941). En cuanto a su faceta política, Ximénez de Sandoval fue consejero nacional del partido, Delegado Nacional de la Falange Exterior³⁵ en 1941 y jefe de gabinete del Ministro de Asuntos Exteriores Ramón Serrano Suñer. En 1942 fue expulsado del partido por “su exceso de celo fascista” (Rodríguez Puértolas 529).

Camisa azul narra la historia del falangista Víctor y de aquellos que le rodean desde los días previos al estallido de la guerra civil. Único superviviente del círculo de falangistas que le acompañan, es detenido el mismo día del alzamiento. Víctor consigue escapar del vehículo en el que le llevaban a ser fusilado y refugiarse en la embajada alemana en Madrid. Regresa a España, tras una breve estancia en Alemania, para luchar en el frente, donde es herido al igual que sus nuevos compañeros falangistas. Su estancia en el hospital le permite conocer a dos legionarios que le convencen para que se una, sin perder su condición de falangista, a la Legión. Bajo la bandera legionaria participa primero en la operación de “liberación” del Alcázar de Toledo y después va al frente de Madrid. El conocimiento de la condena a muerte de José Antonio le lleva a ejecutar una operación suicida que le conduce a la muerte en la Ciudad Universitaria de Madrid, lugar en el que contra el pronóstico del gobierno republicano, se detuvo el avance de las tropas nacionalistas hasta enero de 1937.³⁶ No obstante, a lo largo de la novela hay referencias a épocas históricas anteriores que son las que, en opinión de los falangistas, definen lo que es España y de las que los falangistas se hacen herederos y defensores a través de la guerra. En una de las numerosas ocasiones en las que se crea un continuo histórico entre la España de la Reconquista y el bando nacional, el narrador emplea la figura del alférez. La excusa que le da pie es el elogio al ejército nacional, ya que el mayor número de bajas se da entre una de sus jerarquías, los alféreces, porque van delante de los soldados dando ejemplo. Y continúa caracterizando su figura de la siguiente manera:

El Alférez es el más chaval de la unidad. Más joven que los oficiales (...); más joven que los soldados. Por excepción hay en las escuadras de Falange niños más niños que el Alférez. (...) El Alférez sabe que

³⁴ En la autobiografía que sirve de prólogo a la novela *Tres mujeres más Equis*, Ximénez de Sandoval se declara vanguardista “si ello no supone escuela, ni estilo, ni estética categóricos y definidos de antemano por un ‘caudillo’, sino comunidad de anhelo, fin y norma de la flecha” (21). Afirma su vocación de escritor de novelas y de teatro (29). En cuanto a su ideología, en septiembre de 1930 asegura que no es miembro de ningún partido por no existir en la España partido político que represente sus ideas y tras expresar su admiración “por lo admirable de los caudillos ruso [Lenin] e italiano [Mussolini]” asegura que “quisiera seguir en política a un hombre y no a un disco con programas de gobierno y entusiasmarme con una realidad y no con una abstracción teórica, sonora y parlante. Claro está: un hombre inteligente y una realidad intelectualmente práctica”(31). Según él la Dictadura del General Primo de Rivera lo consideraba a él y al resto de su generación y profesión malos patriotas (30).

³⁵ El objetivo del servicio de la Falange exterior era, según Julio Rodríguez Puértolas, “ser instrumento de expansión falangista en el extranjero, en especial en Hispanoamérica, de acuerdo con la más estricta ideología falangista” (335).

³⁶ Crussels señala que en el documental *Les Corts de la República prossegueixen la seva tasca legislativa a València*, que recoge la primera sesión de las cortes republicanas en Valencia tras la huida de Madrid, se oculta la convicción de que la caída de Madrid era inminente (*Cine y propaganda* 30-1).

Alféreces fueron Garcilaso y Gonzalo de Córdoba, Yagüe y Franco. (...) sabe que el héroe comienza cuando el vello adolescente se hace barba viril, y que Rodrigo Díaz de Vivar, Alférez de Castilla, tenía diecisiete romances por sus diecisiete años (...). Alféreces caídos en la guerra Santa de España : ¡Presentes! (233)

De forma paralela, la República, cuyo nombre es substituido generalmente por calificativos considerados negativos por el fascismo como “estado de intelectuales” (79) –hay que entender este ejemplo en el contexto del extremo anti-intelectualismo fascista–, encarna y es heredera de todos los fracasos, fundamentalmente desde 1898:

Políticos significados, escritores de fama, militares gloriosos, señoras y muchachas de apellidos ilustres y estudiantes y obreros falangistas, llenaban los calabozos destinados a criminales, ladrones, timadores, chantajistas, prostitutas y ‘mecheras’, que, por prodigio de las sociedades secretas organizadoras de desastres nacionales –Cavite, semana sangrienta de Barcelona, Annual, 14 de abril– ocupaban los puestos del poder público... (81)

La dictadura del general Primo de Rivera (1923-1929), aunque rechazada, es vista como un intento fallido. No obstante sólo se nombra el período sin detenerse en él. Así, el narrador comenta los años de lucha de Víctor

[c]ontra la Dictadura. Contra la República. Contra el Frente Popular. Y junto a España siempre, en la F.U.E primero; en el S.E.U. después. (...) Queríamos otra España. La misma, pero otra. La del XVI. La que ningún picaruelo policastro pudo darnos. La que soñó y no acertó el padre de José Antonio para que José Antonio la acertase. (383-84)

Al convertir la dictadura del general Primo de Rivera en una especie de profecía que anuncia una obra que llevará a cabo su hijo, Ximénez de Sandoval muestra una actitud condescendiente que impide una crítica a la labor del dictador. Este posicionamiento del autor está en clara sintonía con la actitud de José Antonio. Incapaz de juzgar el régimen de su padre de una manera objetiva, José Antonio creía firmemente que los objetivos que persiguió el general habían sido acertados, pero el camino había sido erróneo (Payne, *Falange* 26-7). Las profecías y los presentimientos forman parte de las técnicas narrativas empleadas en la novela popular (Thomas 35) y, como veremos, no están ausentes en *Camisa azul*.

Los hechos que sirven de formación a los que iban a ser los protagonistas de la contienda son la guerra del Rif de los años 20 y la revolución de Asturias de 1934, como ejemplifica el propio Franco, quien según Paul Preston adquirió en la guerra norteafricana no sólo los conocimientos militares y el prestigio sino también las técnicas manipuladoras que tan hábilmente le mantuvieron en el poder durante treinta y ocho años (72-3). El propio Franco confiesa: ‘Sin África, yo apenas puedo explicarme a mí mismo, ni me explico cumplidamente a mis compañeros de armas’ (citado en Balfour 380). Asimismo, Franco estuvo al mando de la represión de la revolución de Asturias (Palacios

27-8), para la cual trajo “moros” y legionarios de Marruecos (Madariaga 125-26) en un avance de la que sería su actuación en la Guerra Civil.³⁷

En la novela es Víctor quien nos relata el papel protagonista de ambos acontecimientos pero no en su vida, porque quedan muy atrás en el tiempo, sino en la del legionario Alexis. Se trata de un interesante fragmento por la fusión de técnicas de la novela popular, como el ventrilocuismo³⁸, con otras vanguardistas como el uso del lenguaje de una forma equivalente al montaje rítmico cinematográfico o el flujo de conciencia:

Los españoles no lo saben quizás, pero Alexis que la ve con amor de ojos de fuera, presiente el resurgir [de España], Alhucemas. La guerra ha terminado. Pero España necesita de nosotros todavía. Un reenganche. Otro (...). Guerrita pequeña –ensayo parcial– de Asturias. (347)

El flujo de conciencia se aprecia en el empleo de “nosotros” para referirse a los legionarios de los que Alexis formaba parte a pesar de no ser él quien relata su historia.

Por su parte, Víctor llevaba luchando desde los 13 años: “[Víctor cumplía] veintitrés años. (...) Veintitrés años y diez en las luchas políticas” (383). Al permitir que el protagonista de la novela participara en esos hechos de una forma limitada, ya que aunque el narrador informe del activismo político del adolescente Víctor no especifica en qué consistieron sus acciones, Ximénez de Sandoval resalta la valentía del mismo, arriesgando su vida ya desde niño, pero más aún su juventud. Víctor, como no podía ser de otra manera en el contexto falangista, es un héroe joven.

En cuanto a Marruecos, sus beneficios no recaen únicamente en los soldados y legionarios españoles que pueblan la novela, sino que los denominados “moros amigos”, es decir, los propios marroquíes, ensalzan la presencia española en su país porque, entre otras cosas, España les protege. Así Víctor le relata por carta a Francisco que entre sus nuevos compañeros se encuentra Allal Mohamed ben Allal, “nacido en la Yebala caliente y combativa del Raisuni hace quince años” (329). La presencia española en Marruecos “le ha traído muchas bendiciones a la casa” por lo cual, cuando se declara la guerra Mohamed y sus hermanos “quieren y piden a su padre ir a luchar con Franco por España” (329). Él se hace falangista y acude a la legión mientras que las mujeres y su padre se quedan y piden

a la puesta del sol a Dios Todopoderoso que gane Franco y salga de su espada la España Una, Grande y Libre que proteja a los moros y les dé Pan y Justicia. Patria ya se la han dado. Primo de Rivera, Sanjurjo, Franco,

³⁷ El pánico que las represalias de las fuerzas de choque de África inspiraron en los mineros asturianos se repetiría entre los milicianos durante la Guerra Civil, causando que muchos de ellos huyeran ante la mera presencia de los ‘moros’ (Madariaga 132-33, 265-66).

³⁸ El ventrilocuismo es una técnica que consiste en hacer pasar a un personaje por representante de un colectivo o ideología a la que se quiere desprestigiar. Así, ese personaje símbolo expresa como propios de su colectivo juicios que en realidad son las malinterpretaciones que otro grupo hace de las ideas que quiere denigrar.

Millán Astray y tantos otros, han hecho españoles de los rebeldes marroquíes. (330)³⁹

El camino histórico trazado en la novela concluye en el alzamiento, el cual no se lleva a cabo hasta que “prend[e]n en el alma del Ejército, tan impregnada de honor y patriotismo inflamable, aquellos conceptos del hijo del general Primo de Rivera” (347). El narrador, por tanto, asigna a José Antonio el papel de creador ideológico del levantamiento militar contra la República, siendo además quien terminó lo que el padre no pudo, o no supo, hacer.

La representación que lleva a cabo Ximénez Sandoval de la República se basa en la división de intereses y la falta de jerarquía, a pesar de que en ambos bandos existían distintos sectores con intereses propios. El portero republicano de un edificio en el que se refugian Víctor y el guardia que le protege de ser linchado le dice a éste último: “le advierto que me fio tan poco de ustedes [los guardias], que son los verdugos del pueblo, como de la canalla fascista” (88). Estas palabras muestran el rechazo a la autoridad representada por el guardia, además de desconfianza y división interna. Los falangistas entendían que los diferentes colectivos de la sociedad de la República defendían unos intereses personales o de grupo que rompían la unidad social. La fragmentación era, además, una de las más perniciosas consecuencias que los falangistas imputaban a la modernidad.⁴⁰ Por el contrario, en *Camisa azul* se elimina cualquier tipo de disensión en el bando nacionalista, que aparece caracterizado como un conjunto homogéneo, como si de un monolito se tratara, y al frente de él la Falange como artífice y protagonista de la contienda.

Finalmente, las referencias a la revolución bolchevique rusa de 1917 cumplen la función de presentar los desastrosos efectos, desde la óptica falangista, que esta revolución generó y que en la novela se asocian a los actos de los milicianos en la geografía española. Así se aprecia en el resumen de la vida del sargento legionario Alexis que Víctor inicia:

[Alexis] me ha hablado de su palacio en una aldea georgiana (...) y los primeros tiempos de la revolución, con las victorias y las derrotas del ejército blanco, que hubo de sucumbir al final (...). Me ha contado de su padre, el Príncipe Sergio, de su madre (...) asesinados por los bolcheviques, y de todos los hermanos dispersos. (...) No le quedan de su

³⁹ Según Madariaga los marroquíes, procedentes de casi todas las cabilas del Protectorado, estuvieron presentes en todos los frentes, hasta noviembre de 1937 como unidad independiente integrada también por legionarios y conocida como ejército de África, y después integrados en unidades del ejército (223-80). Las atrocidades que cometían contra la población civil en España, de acuerdo a Madariaga, no diferían de las que practicaban en Marruecos, y como allí, con el beneplácito de los mandos. La razón de esta complicidad es que Franco, además de emplearlos como “carne de cañón” lo hacía también como “arma psicológica” (297). El discurso con el que se justificó la utilización de regulares marroquíes como soldados por el ejército nacional fue el de la guerra contra el ateísmo en la que luchaban juntas las dos religiones del Mediterráneo (Balfour 513). Para una explicación de la trasposición del discurso sobre la guerra colonial a la Guerra Civil, véase Balfour (513-14). Consúltense, asimismo, Madariaga (123 ss) y Santonja (94-6).

⁴⁰ Ernesto Giménez Caballero compartía con el poeta falangista Luis Rosales la preocupación por la angustia que generaba el relativismo traído por la modernidad –fruto de la carencia de un sistema único de valores– así como la añoranza por la vieja unidad perdida (Wahnón 77).

pasado esplendoroso más que recuerdos y gustos nobles (...). Los viejos muebles de la familia fueron arrojados al Neva por las turbas. (342-43)

Víctor emplea el calificativo de “turbas” para la población revolucionaria rusa de la misma manera que el narrador y él mismo lo hacen para referirse a la población española leal a la República. Para reforzar esta identidad, continúa Víctor diciendo “[u]na guerra parecida a la nuestra, pero más desesperada porque se había comenzado, al revés que la de España, bajo el signo de la cobardía y con banderas sucias del fango de los [l]agos masurianos⁴¹” (345). Esta secuencia constituye, empleando la terminología de Susan Suleiman, un ejemplo de “estructura de aprendizaje positivo” en virtud de la cual las vivencias del personaje lo conducen a los valores propuestos por la doctrina en la que se basa la novela (67). El sargento Alexis, protagonista de esta secuencia, pudo sobrevivir a la revolución rusa y adquirir el conocimiento de la verdad, que en su experiencia personal es la maldad del comunismo, y formar una nueva vida de acuerdo a esa verdad, es decir, luchando en España junto a Franco y la Falange.⁴² La presencia de un exiliado del comunismo en las filas nacionales, el cual sufrió personalmente las consecuencias de la ideología que se pretendía imponer desde algunos sectores izquierdistas en España, es una técnica persuasiva que pretende convencer al lector de la objetividad con la que Falange valora el comunismo.

Exceptuando el trabajo de Mechthild Albert, *Camisa azul* no ha sido objeto de estudios monográficos. Sí existen referencias a la novela en obras de carácter general o recopilatorio. Así, Ignacio Soldevila reprocha a la novela “la enojosa y constante persistencia del estilo ‘deshumanizado’ absolutamente desplazado en este tipo de novela y que sólo es vehiculado a partir de una distancia irónica que ni el autor ni el tema podían buscar o pedir aquí” (42). Rodríguez Puértolas recoge la opinión igualmente negativa que la novela había generado en Eugenio Nora, quien la juzga, no sin razón, excesivamente retórica (247). Rodríguez Puértolas se limita a reproducir ciertos fragmentos que ilustran la carga ideológica de la novela. No obstante, señala lo que considera un anacronismo del autor al denominar el himno alemán “Ich Hat a Kameraden”, en su traducción al español “Yo tenía un camarada”, “vieja canción de Falange” (169), lo cual, aunque el citado crítico no lo explique, testimonia el profundo carácter germanófilo de un sector de Falange, el comprometido con el proyecto nacionasindicalista del partido, en el que se halla Ximénez de Sandoval (250). Para Maryse Bertrand es “una novela bien escrita pero que carece de verdadero interés como ficción pues es demasiado limitada: es un breviario falangista” (388; vol. 1).

Mucho más positivo es el juicio de José Carlos Mainer al insertarla dentro de un conjunto de novelas que se caracterizan por “la exposición crítica de la toma de conciencia generacional” (51).⁴³ Eloy Merino, por su parte, estudia las implicaciones del

⁴¹ Los lagos masurianos, situados en Prusia, fueron escenario de la batalla de Tannenberg durante la I Guerra Mundial. Gracias a ella, el ejército alemán al mando del general Paul von Hindenburg logró detener temporalmente el avance ruso en marzo de 1915 (Jahn 7).

⁴² Para una explicación detallada de este tipo de estructura de aprendizaje positivo véase *Authoritarian Fictions* (74-85).

⁴³ Otras novelas que el mencionado crítico sitúa dentro de este grupo son *El puente* (1941) de José Antonio Giménez Arnau, *Leoncio Pancorbo* (1942) de José María Alfaro y *Javier Mariño* (1943) de Gonzalo Torrente Ballester.

silencio falangista en varias novelas, entre las que incluye *Camisa azul*, notando que “el silencio permite que la misión de conquista, de conversión, de ejemplaridad, se lleve a cabo sin tropiezos ni riesgos” (97).

Como ya se anunció, Mechthild Albert realiza un detallado análisis de la novela a la que considera un “monumento épico al ‘Amado Ausente’” en el cual se ilustran las palabras de José Antonio de que la Falange es “‘una manera de ser’, y postula como principio un comportamiento estético que conlleva la asunción de una determinada postura antropológica y ética que (...) también tiene consecuencias políticas” (409). Albert señala que en *Camisa azul* culminan los intentos de los escritores vanguardistas reaccionarios de crear el rol del individuo en el seno de una sociedad sin lucha de clases y que ofrece posibilidades de gloria individual (327). Especifica, además, los rastros vanguardistas de la novela (179-83) así como las implicaciones del imperativo fundamental falangista de “estilo” en el campo de lo estético y para el modelo de individuo (414-24). Todas estas consideraciones servirán de guía para establecer cómo se escribe la Guerra Civil desde el punto de vista ortodoxo de la Falange.

Tanto en lo referente a lo estético como al contenido *Camisa azul* constituye la materialización del arte como propaganda deseado por los falangistas. Albert se concentra en la presencia del himno falangista “Cara el Sol” como intertexto. En este capítulo en su lugar, se destacará otro elemento intertextual que es la palabra de José Antonio, tomada de discursos políticos o de conversaciones privadas, y que sirve para convertir al fundador de Falange en profeta y mesías, padre y maestro. No olvidaré el papel fundamental desempeñado por el mandado de estilo para desempañar la función de arte como propaganda.

La guerra como vehículo de la ideología falangista

Susan Suleiman define la novela de tesis como aquella “written in the realistic mood (that is, based on an aesthetic of verosimilitude and representation), which signals itself to the reader as primarily didactic in intent, seeking to demonstrate the validity of a political, philosophical or religious doctrine” (7). *Camisa azul* se encuadra dentro de esta categoría incluso en su emblemático título, ya que pretende mostrar la superioridad del falangista y de su ideología para que el lector se adhiera a ella. Ángel Cueva Puente distingue cuatro núcleos en torno a los cuales se organiza el architexto de la novela de tesis: “intertexto doctrinal”, “supersistema ideológico”, “estructura narrativa” y “redundancia” (491-92).⁴⁴ Mediante ellos la materia narrativa se pone al servicio del didactismo, en el caso de *Camisa azul* de la ideología falangista. Dicha materia narrativa se polariza en dos bloques antagónicos que, por medio de la acumulación de características en los distintos niveles que componen la novela, representan de forma univalente el bien o el mal absolutos. Este maniqueísmo es una de las características de la novela popular retomada por la novela de la Guerra Civil (Thomas 35). A continuación analizaré las características más destacadas de *Camisa azul* como novela de tesis.

La novela está dividida en dos partes. La primera, mucho más breve, relata desde los momentos previos al estallido de la guerra hasta que Víctor consigue refugiarse en

⁴⁴ Genette denomina architexto a “las convenciones genéricas, a las normas trascendentes que rigen la creación literaria, a esas alianzas tácitas entre emisor y receptor” (Cueva Puente 491).

una embajada cuando unos milicianos lo conducen hacia el lugar de su fusilamiento. Aunque no se especifica el nombre de dicha embajada se informa al lector de que en ella hay

gentes solícitas y que hablan una lengua extranjera y cordial (...) Uno a uno los extranjeros van estrechando la mano de Víctor y saludándole al estilo imperial de la nueva civilización de Occidente (...) Hay ... curiosidad de mujeres bonitas y rubias. Víctor y la Falange son los protagonistas de un romance de revolución española. El romance español tiene un eco rotundo en la balada nórdica. El Cid y Sigfredo se saludan imperialmente sobre el clamor de Europa. (128)

Es, pues, la embajada alemana la que facilita la salvación de Víctor, en una muestra más de la germanofilia de Sandoval. Falangismo y nazismo, convertidos en metáfora mítica con el Cid y Sigfredo, se yerguen como cómplices protagonistas de la admiración europea.

En la segunda parte el narrador sitúa a Víctor luchando en el frente. Aprovechando la inactividad de la noche, mediante un flashback, nos informa de la previa estancia del protagonista en Alemania. No son reflexiones lo que el narrador reproduce sino impresiones: “Los pies sobre las calles de Berlín –muchachitas rubias de Unter den Linden y Kurfürstendamm–, de Hamburgo –poema de agua y hierro el Elba; de agua, cisnes, y velas el Alster; de agua verde, fango y ramas el barrio de los Canales– y de la cubierta de barco...” (135). Encontramos a Víctor rememorando el pasado inmediato: salvado de una muerte segura al refugiarse en la embajada alemana y, tras un tiempo, devuelto a la Guerra Civil, manifestación extrema de la lucha entre dos sistemas ideológicos –el sistema liberal democrático y el fascismo—. Sin embargo, la intensidad de los acontecimientos vividos no provoca en el personaje una reflexión sobre los principios ideológicos que le guían y cuya afinidad con los de la Alemania nazi recién visitada es indudable; el narrador simplemente transcribe impresiones sensoriales que el protagonista experimentó. Es, pues, en pasajes como éste en los que se aprecian las implicaciones de lo que Walter Benjamin calificó como estetización de la política (63). El fascismo, al no alterar el sistema de propiedad de los medios de producción que las masas de proletarios estaban demandando, suministra a esa masa la ilusión de protagonismo mediante los medios de comunicación de masas y elementos estéticos. De forma paralela el pensamiento reflexivo es sustituido por un conocimiento de tipo sensorial e intuitivo, de ahí la trascendencia para los fascismos del rito y el mito.

En un momento determinado la narración de la historia se detiene y, como si de una obra de teatro se tratara, se inserta un intermedio tras el cual se retoma el relato en forma de cartas y se añade la transcripción de la noticia sobre el juicio de José Antonio. El intermedio, titulado “El falangista y la luna”, reproduce un diálogo entre un falangista, el protagonista Víctor, y la luna. Se inserta tras un momento trascendental para Víctor en el que, ante la disyuntiva de ceder a los sentimientos y salvar a ‘Usebio’ a cambio de que éste ayude al padre de Víctor, detenido en una cárcel republicana, o cumplir con su misión, sigue el mandato de Falange de “renuncia absoluta” (176). En mi opinión no se debería caer en la tentación de trazar un paralelo entre este episodio y la actitud de Franco hacia la liberación de José Antonio de una cárcel republicana puesto que hay una

diferencia fundamental entre ambos pares: el vínculo entre Víctor y el beneficiario de que cediera al chantaje del miliciano es de tipo familiar, mientras que entre Franco y José Antonio la conexión era de carácter político. En un principio Franco se vio obligado a respaldar los diversos planes de rescate de José Antonio a pesar de la mala relación entre ellos⁴⁵ y de que el último podría haber sido un obstáculo en la lucha por el poder del que pronto iba a ser *Generalísimo* (Preston, *Franco* 244-5).⁴⁶ Además, Víctor, a lo largo de toda la novela es caracterizado siguiendo el modelo de José Antonio, no de Franco.

El intermedio da cabida a cierto lirismo en la novela, puesto que el falangista le pregunta a la luna sobre la madre y la novia. No obstante, el diálogo se enmarca dentro de la retórica falangista sobre la muerte heroica y la posterior ascensión a la denominada “guardia de los luceros”. Sobre la novia la luna le contesta al falangista que ella “[s]e afana y trabaja/ para los soldados que están en la guerra./ Su aguja de acero/ entra y sale en la tela./ ¡Camisas azules / con yugos y flechas!” (187). Poco después, la luna, repitiendo el mito de la guerra santa, afirma “Ahora a Dios se le reza, cantando / los cantos de guerra” (188), “eso [el cara el sol] es lo que [ella] reza” (188).

La sección epistolar consta de la transcripción de cuatro cartas paralelas a las cuales precede un capítulo en el que el narrador reproduce la reacción de Francisco a una carta que le había enviado Víctor relatando la toma de Toledo. La primera carta, de los padres de Isidro a Víctor, es reproducida por el narrador conservando las faltas ortográficas, como también lo hace a lo largo de todo el relato al insertar comentarios de los milicianos, con lo cual pretende adquirir objetividad, un sentido de no intervención en el material. Sin embargo, la actitud con la que lleva a cabo este proceso es completamente opuesta en el caso de los milicianos, ya que las incorrecciones gramaticales o léxicas que éstos cometen suelen ser entrecomilladas por el narrador como una manera más de subrayar su “inferioridad”. Existe una tendencia general en las novelas bélicas escritas en el bando nacional a utilizar el lenguaje del hampa para retratar al enemigo, con lo que los personajes republicanos “appear as uneducated and incapable of correct speech” (Thomas 57-8). Uno de los milicianos tomados presos le dice a Víctor con respecto a un compañero suyo herido: “Déjele morir. ¡A ver si le vais a curar ‘pa’ luego ‘escabecharle’!” (146). Frente a los padres de Isidro el narrador exhibe una actitud paternalista, lo que se justifica por el hecho de que sus palabras comunican el cariño recibido por parte de los falangistas y su creencia ferviente en Falange. La inclusión de esta carta pretende mostrar cariño y comprensión por parte de Falange hacia el pequeño campesino y confirmar que la pobreza y la falta de educación formal no son obstáculo para formar parte de la organización.

La segunda carta es del padre de Francisco a Víctor y en ella le relata lo que le envían él y su esposa y el deseo de sus hijas de amadrinar a legionarios. Le informa de que es miembro de Falange y, como muestra de su compromiso con la ideología

⁴⁵ Franco consideraba al fundador de la Falange “uno más de los paisanos que querían aprovecharse de los militares para provocar un golpe de Estado y rentabilizarlo después políticamente”. Por su parte, José Antonio pensaba del general que era “excesivamente prudente, cauto y desconfiado y le había defraudado profundamente en 1934, cuando no consiguió atraerlo a un proyecto de golpe de Estado” (Thomas 51).

⁴⁶ Para más información sobre los planes que se desarrollaron para liberar a José Antonio de la cárcel alicantina véase Payne, *Franco* (342-54).

falangista, afirma que “de las fincas de campo no es lícito sacar renta ahora, ya que los labradores están dando su sangre sin regateos al Movimiento” (315). Se destaca uno de los puntos fundamentales de la ideología falangista, sobre el cual me detendré más adelante, que es el de la unidad al servicio de la patria en una sociedad sin clases.

La más extensa de las cartas es la tercera, de Víctor a Francisco. Comienza con tono jocoso al interpretar la vida de su compañero en el barco de guerra, al que se alistó tras dejar el hospital, utilizando comparaciones con la cultura popular. Primero Víctor emplea el paradigma de la película americana, “en la que el galán se lleva a la ‘girl’ rubia platino después de darle de mamporros al forzado Contramaestre” (317). Acto seguido hace uso del tópico del marinero con una novia en cada puerto. En ambos ejemplos se aprecia una actitud lúdica ante la guerra. La ausencia de cualquier tipo de sentimiento trágico hacia la guerra se ve complementada con la admiración por el carácter destructivo de la tecnología. Sirva de ejemplo el relato de Víctor de un combate aéreo en términos de claro sabor futurista de los que se elimina cualquier mención al sufrimiento humano que ocasiona:

Madrid se llena de sirenas (...) unas sirenas de potentísimos pulmones de metal que lanzan chorros de alarma sobre la ciudad. (...) Las bombas caen en Madrid. (...) Pum, pum... Llamadas y columnas de humo. Estrépito sordo de casas que se derrumban. (...) Nuestros trimotores han puesto ya sus huevos de clara de hierro y yema de trilita donde se proponían (...) Empiezan los volatines, los picados, las entradas en barrena, las caídas de alas, las cataratas de rizos rizados, como una niña que se despeina los tirabuzones.⁴⁷ (324-25)

Este fragmento confirma la opinión de Neocleous sobre la valoración positiva que para los fascismos tiene el aspecto tecnológico, en su faceta destructiva, de la modernidad (70-1). Las descripciones de la guerra muestran un carácter estético donde la destrucción y la muerte, incluso la propia, carecen de resonancias trágicas ya que son entendidas como necesarias y antecesoras del resurgimiento nacional por la ideología de Falange y por ello causan alegría y entusiasmo entre sus seguidores.

La carta termina con una petición al censor, trasunto del lector, para que “no tache nada, porque cada palabra es una alegre cláusula testamentaria” (350). A esta petición le sigue la última de las cartas, de Francisco a Víctor, que comienza con un ejemplo de “mise en abyme” en que Francisco recoge la respuesta del censor. Éste confiesa: “[yo] creía que la Falange era algo menos alegre y menos bello de lo que veo en su carta. Pero que ahora rabio por hacerme camarada suyo” (350-51). La inclusión de esta referencia al censor es una forma de dirigir la conducta del lector, primero, pidiéndole que suspenda su

⁴⁷ Salvador Maldonado recoge la existencia de una canción popular durante la guerra en la que irónicamente se hacía referencia al bombardeo de Madrid por parte del bando nacional. Aunque la narradora de la novela de Salvador Maldonado ofrece versiones ligeramente diferentes del estribillo de la copla, éste rezaría “con las bombas que tiran los fascistones, hacen las madrileñas, mamita mía, tirabuzones” (76-7). Ximénez de Sandoval parece haberse inspirado en esta copla para su descripción metafórica de los bombardeos y acrobacias aéreas, eso sí, transformando la ironía que emana la canción popular en una admiración ciega.

capacidad crítica y después ilustrando la correcta reacción ante la lectura de la carta: la conversión a la Falange.

Tras las cartas aparece la noticia sobre la muerte de José Antonio que es relatada transcribiendo entrecomillados los distintos párrafos de la noticia, publicada en el diario “El día” el 18 de noviembre de 1936, seguidos por la interpretación de Víctor:

- ‘José Antonio sólo levanta la cabeza de sus papeles cuando retirada la acusación contra los oficiales de Prisiones, los ve partir libremente (...) Pero solo dura un leve momento esa actitud con la que no expresa sorpresa, sino, quizás, vaga esperanza...’
- Mentira [dice Víctor]. Cristo tampoco esperaba piedad –ni la quería– cuando la chusma judía aclamaba a Barrabás, que perdonaban a cambio de su vida los escribas y los leguleyos. (389-90)

El comentario de Víctor por una parte reinterpreta la actitud de José Antonio, desautorizando la lectura que el redactor republicano ofrece del fundador de Falange y, por otra, establece un paralelismo entre Jesucristo y José Antonio. Con ello, el proceso judicial se presenta como injusto y se confirma el mesianismo de José Antonio, cuya muerte se convierte en paso previo esencial para la salvación de la “verdadera” España.

Una característica fundamental de la estructura de *Camisa azul*, por tanto, es la presencia de diferentes géneros, novela, lírica, género epistolar y noticia, lo cual cultivaban también los movimientos artísticos vanguardistas. Si el objetivo de las vanguardias era atacar la institución del arte como ente autónomo para así borrar las fronteras entre vida y arte y que éste último recuperara su capacidad de influencia en la vida, no es otro el objetivo que guía a Sandoval. La combinación de géneros con la intención de dotar al arte de capacidad persuasiva constituye otra de las huellas vanguardistas de la novela⁴⁸ y responde al objetivo de la novela de tesis: influir en la conducta del lector, extendiendo a la vida cotidiana lo que el lector observa en la ficción (Suleiman 102-03).

El esquema organizativo que subyace en esta mezcla de géneros es una estructura de confrontación, que presenta un conflicto entre dos fuerzas en el cual una representa el bien y la otra el mal. De ahí que Suleiman también denomine a este tipo de estructura “guerra sagrada” (102). No obstante, no hay ningún tipo de explicación de la ideología que aparece en la novela sino que simplemente se enumeran las consignas. Los valores por los que lucha el héroe no son cuestionados ni descubiertos, cuando aparecen son meras referencias a verdades ya conocidas. Por ello, las estrategias retóricas no consisten en conducir gradualmente al lector hacia una verdad determinada sino en persuadirle por *cooptación* (Suleiman 143). Esta estructura se encuadra perfectamente en el objetivo de la novela de tesis y su función propagandística, es decir, la persuasión del lector para que ajuste su comportamiento al modelo aprendido en la ficción. Suleiman afirma, además,

⁴⁸ Albert considera que las principales huellas vanguardistas de *Camisa azul* son el sentido lúdico de la vida y la muerte, el tratamiento deportivo de la guerra y la recurrencia al discurso del sueño y la locura (179-81).

que si el héroe es derrotado, es decir, no logra acabar su misión, como sucede en *Camisa azul*, habrá otros que lo reemplacen en la lucha por la causa (112).

En *Camisa azul* la estructura de confrontación implica que los personajes se dividen en dos grupos radicalmente opuestos e irreconciliables, los que están en la órbita del falangismo y los que defienden el marxismo. Esta oposición se realiza por medio de su caracterización, los falangistas encarnando el bien y los comunistas el mal, y de estructuras narrativas paralelas. Así, un ejemplo paradigmático de esta retórica se aprecia cuando el narrador afirma: “contra la justicia falangista nada podía hacer la injusticia gubernamental” (50). Helen Graham aclara que si bien las ideas de “las dos Españas” estaban difundidas,⁴⁹ su reforzamiento con las categorías irreconciliables de un ‘nosotros’ y un ‘ellos’ fueron “creadas por el violento experimento de la guerra y no existían antes de ella” (18). *Camisa azul* contribuye mediante su estructura de confrontación a esta labor divisoria. No obstante, es más decisiva aún la intervención del narrador.

En *Camisa azul* encontramos un narrador omnisciente cuya presencia es constante en toda la obra y cuyo sistema de valores e interpretación de la realidad son compartidos por el héroe de la novela. Además de relatar los acontecimientos o dar voz a los pensamientos de los personajes, interpreta su significado correcto para el lector. Así, tras la muerte de Víctor el narrador declara: “Y el cornetín de órdenes tocaba desafinado el himno de la Falange, mientras los legionarios cubrían de tierra, que besaban antes, el cuerpo de aquel falangista, que al hacerse legionario, supo hacer falangista a toda la bandera” (405). El narrador está aquí subrayando lo que es obvio en la novela, a saber, que Víctor nunca había dejado de ser falangista y que había conseguido atraer a los legionarios a la Falange. A través de los comentarios del narrador omnisciente, o de un portavoz autorizado, las ideas presentadas por los personajes se valoran, por lo que el narrador es el representante del “supersistema” ideológico y se da lo que Bajtin denomina un discurso monológico (Suleiman 70-1).

Los discursos del narrador y de los personajes se sitúan, pues, en la misma línea ontológica, es decir, que la manera de percibir e interpretar la realidad es la misma en ambas instancias. Esto se refuerza cuando el narrador emplea el estilo libre indirecto en ciertos pasajes. La identificación entre narrador y protagonista es palpable cuando el día de su cumpleaños Víctor reflexiona sobre su vida de lucha contra la España del momento: Víctor soñaba con la España que “ningún picaruelo policastro pudo darnos” (384).⁵⁰

Como es habitual en la novela popular, según Thomas, el autor a través del narrador se comunica en ciertos momentos directamente con el lector (35). En *Camisa azul* lo hace poniendo sus comentarios entre paréntesis. Cuando Víctor es juzgado en la primera parte de la novela, al leerse la condena que le acusa de “profesar ideas fascistas ... y haber colaborado con los militares en la rebelión ‘monarquizante’”, el narrador añade entre paréntesis “¡qué viejos tópicos, Señor!” (122). El objetivo general de esta técnica es ofrecer al lector una guía para la interpretación de lo que lee. En el fragmento

⁴⁹ Javier Krauel considera que la I Guerra Mundial, con la división de la sociedad española en germanófilos y aliadófilos, contribuyó a la polarización social y a la creación, desde las filas de los simpatizantes de Alemania, de un enemigo de perfiles nítidos, todo lo cual se intensificaría en la Guerra Civil (155-9).

⁵⁰ El énfasis es mío.

citado, el narrador pretende que el lector rechace la acusación de la rebelión como ‘monarquizante’ diferenciando la Falange de los monárquicos que también apoyaron el alzamiento. Otro ejemplo de esta misma función aparece en el intermedio de la novela, “El falangista y la luna”, donde las palabras del narrador, a modo de acotaciones, hacen que el lector imagine que la situación que a continuación va a presenciar se repite en todo el frente. Gracias a este fragmento el retrato del falangista complementa la faceta individual heroica, en el personaje de Víctor, con la que lo sumerge en la comunidad de “camisas azules” y con ello, el protagonista adquiere un carácter colectivo. La heroicidad de Víctor, y más aún, sus sentimientos y penalidades se repiten en cada uno de los falangistas.

En otros momentos, mediante los paréntesis, el narrador proporciona una información que los personajes desconocen y que, sin embargo, confirma ideas o comentarios de los mismos. Un ejemplo es el asesinato de Carmela, narrado mediante una estructura equivalente al montaje en paralelo cinematográfico. El ejército nacionalista está a las puertas de Madrid “y tres falangistas de dieciséis años mueren en la Puerta del Sol por gritar: ¡Ya están ahí! ¡Arriba España! (Y en su callecita oscura, la bala de un miliciano enloquecido de miedo, mata a Carmela)” (377). Acto seguido, el narrador se pregunta “¿Qué le ha pasado a Víctor? (...) No tiene ni sangre ni contusión alguna. Y sin embargo ha sentido un golpe terrible en el corazón, y no puede respirar” (377). Víctor (pre)siente la muerte de un ser querido en lo que se relaciona con una aprehensión instintiva de la realidad.

Desde Falange se rechaza el modo de conocimiento racional para sustituirlo por uno no racional que puede adoptar distintas formas. Ernesto Giménez Caballero confiesa en *Genio de España* (1932) que va a hablar de la historia de España pero no como científico, es decir siguiendo un método racional, sino como poeta.⁵¹ Esta tendencia falangista a denostar la razón y el intelecto es común en los fascismos y enlaza con lo que Neocleous denomina “the revolt against positivism” que se dio desde finales del siglo XIX con filósofos como Nietzsche y Bergson (3). La sustitución de la razón por el instinto y la voluntad, en el caso del primero, o por la intuición y el *elan vital* bergsonianos confluyeron con avances en la física, el psicoanálisis y la aparición del darwinismo social, todo lo cual puso en entredicho presupuestos fundamentales de la filosofía occidental. Esto unido a una “despair culture” y al bautizo político de la clase obrera abonó el terreno para la aparición del fascismo (Neocleous 4).

Existen dos grupos claramente diferenciados de personajes, el de los falangistas y afines, por un lado, y el de los republicanos, por otro. Por encima de todos ellos se alza el protagonista indiscutible de la novela, el falangista Víctor Alcázar Serrano. En sus experiencias personales, marcadas por un paulatino aumento de la violencia, se verá acompañado de tres subgrupos de personajes, cada uno de ellos formado por cinco miembros, como cinco son las flechas del emblema de Falange. La novela se organiza de forma emblemática en torno a la iconografía falangista y son constantes las referencias a

⁵¹ Giménez Caballero repite de nuevo su rechazo a los modos racionales de conocimiento en *La Nueva Catolicidad* (Cano Ballesta 59; Gracia, “Fascismo” 111).

los símbolos de la Falange, no sólo al nivel de la historia y del discurso, sino también en las metáforas empleadas.⁵²

El primer subgrupo es el de los compañeros falangistas en Madrid: Enrique, Manolo, Andrés, Pepe y Antonio. El segundo, el de los compañeros falangistas del frente de la sierra de Guadarrama: Isidro, Ignacio, Francisco, Joaquín y Julián; y, finalmente, el de los legionarios (y falangistas) en Toledo y más tarde en el frente de Madrid: Sargento Méndez, Sargento Alexis, Mohamed, Evaristo y Chevalier.

El modo en el que el narrador presenta a los personajes es siempre como integrantes de un grupo con la única excepción del protagonista, su novia Carmela y el hermano de ésta, Enrique. Se cumple, pues, la característica que Suleiman asigna a los protagonistas de las novelas de tesis con estructura de confrontación, a saber, que el héroe adquiere cierta individualización en la medida en que se identifica con el grupo (106). El segundo capítulo da a conocer a los compañeros del protagonista en Madrid:

Víctor y otros cuatro muchachos hablan sigilosamente. Los cinco apenas tienen 20 años. Visten deportivamente, juvenilmente, como cuadra a su condición y edad. Son fuertes y sanos, sin tara fisiológica ni moral alguna. Saben nadar, jugar al fútbol, bailar con las chicas, estudiar Derecho, Medicina o Arquitectura, reír y leer, jugarse la vida en las esquinas frente al plomo marxista y, generalmente, a ninguno le ha fallado un solo tiro de la pistola automática que llevan en la americana, sin guía ni licencia, porque el Gobierno y la Policía sólo dejan que las tengan los marxistas. (23)

Los personajes son jóvenes modernos, perfectos desde el punto de vista físico y moral, deportistas, alegres y violentos. Más tarde en la narración, conoceremos los nombres y su profesión. El ideal de individuo falangista para José Antonio era el de “poeta-soldado” en lugar del “hombre-soldado” alemán o italiano, porque España no había vivido la experiencia de la I Guerra Mundial en la que se forjó dicho ideal. Para la sensibilidad española era más apropiado el ideal elegido por José Antonio porque “recordaba a los grandes poetas como Garcilaso” (Penella 111). Falange retoma el modelo de caballero español del Renacimiento, versado en las armas y las letras, y lo viste con atuendos de modernidad. De ahí que Sandoval destaque en sus personajes falangistas las cualidades físicas, las aptitudes deportivas y la actitud lúdica frente a la vida e irreverente frente a la muerte.

⁵² Sirvan los siguientes ejemplos de muestra de esta constante presencia de los símbolos falangistas: uno de los personajes herido, Isidro, tenía sobre el pecho “un haz de rosas de sangre” (234). Se habla de cinco ríos de España porque cinco son las flechas del símbolo de Falange (216). Al conjeturar sobre la ceguera de otro de los personajes, Ignacio, el narrador afirma “el luto de su ceguera no será negro sino azul, azul; del color de la camisa y el cielo de España” (219). Francisco consigna las virtudes de los marineros en estos términos: “La Técnica, el Valor, el Honor, la Disciplina y la Fe son las cinco flechas del haz de nuestros marinos” (360).

La fórmula falangista para referirse a este ideal es “mitad monje y mitad soldado”. Según Eloy Merino, siguiendo las palabras de José Antonio Primo de Rivera y de Ernesto Giménez Caballero, las virtudes asociadas a este ideal falangista, en pares complementarios son: “la obediencia y la alegría, el ímpetu y la paciencia, la gallardía y el silencio” (94). Todos los personajes falangistas presentan estas características en mayor o menor medida, por lo tanto es una cuestión meramente cuantitativa y sirve para determinar su jerarquía. Las diferencias entre las cualidades distinguen un “nosotros” falangista del “ellos”. Ellos, los republicanos, aparecen representados como una masa amenazante e inhumana, de entre la cual se extraen varios individuos cuyas palabras o acciones ilustran las características asignadas al grupo por el narrador o por los personajes falangistas.

Son dos los personajes republicanos que gozan de cierta estima por parte del narrador o de su portavoz autorizado: el padre de Enrique y Alfonso Pérez Corral, el guardia que protege a Víctor de ser linchado en Madrid para después entregarlo a la Dirección General de Seguridad. A pesar de su inicial oposición ambos terminan elogiando el estilo y programa de Falange. Sin embargo, mientras el primero abraza finalmente la ideología falangista, el guardia se reconoce moralmente inferior por su incapacidad de amar y, por tanto, no apto para formar parte de la Falange.

‘Usebio’ encarna los defectos que en la novela se asignan a los milicianos republicanos y abre una puerta de entrada a la propaganda ideológica de la novela. El narrador lo caracteriza por su voz estridente que le canta “el gori gori” a Víctor cuando le cree herido y va a matarle (142). Sin embargo, después de que Víctor lo captura herido, está “lleno de terror, gimotea hecho un guiñapo humano” (165). El narrador continúa la descripción de ‘Usebio’ en los siguientes términos: “Ojos ratoniles y ... voz débil y de virilidad escasa” (166). Aparece, pues, animalizado, acobardado y feminizado. La animalización del enemigo es una estrategia común en narraciones de guerra para justificar la violencia contra él por no ser hombre del todo (Gómez López-Quñones 140). Este tipo de narraciones, entre las que se halla *Camisa azul*, son propaganda bélica que al convertir al enemigo en una criatura no humana, le despoja de cualquier tipo de derechos o respeto y “fuels hatred and anger against [the] enemy” en los receptores de la misma (Marlin 98). Asimismo, como indica Speier, “[i]n order to attract the attention of masses and to secure their moral participation war must be propagandistically simplified by creating symbols of danger and evil. (...) The ‘huns’, the ‘tartars’, the ‘reds’, and all the other targets of hatred serve the purpose of focusing diffuse emotions and uniting diversified opinions” (16). Por tanto, la creación de categorías simples con las que denostar al enemigo y crear temor hacia él activa los lazos de unión en el grupo opuesto y minimiza la relevancia de las diferencias que puedan existir en su seno. Con todo ello, además, se subraya lo justo de la causa por la que se lucha.

Dos figuras retóricas recurrentes en la narrativa falangista son la reiteración y la antítesis (Mónica y Pablo Carbajosa 113-20). La reiteración de las cualidades positivas de los falangistas al producirse en diferentes niveles del relato, el de la historia –mediante los discursos de los personajes y sus acciones– y el del discurso narrativo, genera un alto nivel de redundancia, lo cual, de acuerdo a Suleiman, tiene por objetivo evitar que existan múltiples lecturas (150). Junto a la reiteración, la retórica falangista emplea la antítesis, la

asignación de cualidades opuestas a ambos bandos, con lo que obliga al enemigo a convertirse en el polo opuesto del ideal falangista. Según Carbajosa, la insistencia de esta figura retórica refleja la imposibilidad de posturas intermedias en lo ideológico ni en lo político (113).

Asimismo, es necesario destacar la estrategia narrativa que Suleiman denomina “técnica de la amalgama”⁵³ que consiste en que un personaje se construye de tal modo que sus características negativas desde un punto de vista cultural son consecuencia de las cualidades ideológicas que la super-estructura de la novela presenta como negativas (190). Retomando el ejemplo de ‘Usebio’, hemos visto que su caracterización comienza con su animalización y feminización, valores negativos desde el punto de vista cultural. Después el narrador recurre al aspecto ideológico y tilda al personaje de “pobre de espíritu” como explicación a su cobardía ante la muerte: “[t]errible escepticismo el del materialismo, incapaz de convertir en una imagen bella la nada misteriosa y oscura de los sentidos que se duermen en el hielo del morir” (173-4). Lo que hace la técnica de la amalgama es que estos valores negativos culturales sean el resultado de los ideológicos (191-92).⁵⁴ Es decir, ‘Usebio’ es feo, poco viril, y cobarde porque es marxista.

El hecho de presentar esta relación como consecuencia natural y no como algo aleatorio, es decir, que el ser marxista implica necesariamente fealdad, cobardía y afeminación, es lo que hace del relato una narración mítica en términos de Roland Barthes. En la técnica de la amalgama de la novela de tesis, el uso del mito es intencional y manipulador —o como Barthes lo denomina, es un uso cínico del mito— (citado en Suleiman 193).

La tendencia al mito no es negada por los fascismos sino que el propio Benito Mussolini alabó el fascismo como una época de mitos: ‘Oggi, in Italia, non è tempo di storia: Niente è ancora concluso. È tempo di miti’ (citado en Ulrich Prill 167). Entre los mitos que Ulrich Prill rastrea en la literatura fascista española, uno de los más recurrentes es el del héroe (170). El héroe falangista, heredero del héroe de la Antigüedad, sirve como aquél de nexo entre Dios y los hombres y tiene un rango de semidiós al que se debe rendir culto. En *Camisa azul* son José Antonio y su trasunto Víctor quienes ostentan este rango. Ulrich Prill explica que el mito está compuesto por mitemas, término estructuralista por el que se entiende unidades narrativas de otros relatos que se combinan para generar una historia nueva (169). El caso específico del héroe falangista combina mitemas de origen bíblico, clásico y wagneriano (170-3). Es además, como señala Ulrich Prill, “la fuerza mitológica del jefe [la] que es absolutamente necesaria para su éxito político. No valen aquí las ideologías políticas, no importa el programa ideológico, sino la capacidad del caudillo de mitologizarse o de hacerse mitologizar” (172). El mito aparece asimismo tematizado en *Camisa azul* cuando Alexis, tratando de consolar a Víctor tras conocer éste la sentencia a muerte de José Antonio, señala como una de las cualidades del líder el ser no sólo un personaje histórico sino un mito:

⁵³ Es mi traducción para el concepto en inglés de “technique of the amalgam”.

⁵⁴ Suleiman afirma que esta técnica se da en otras narrativas pero si en ellas el eje semántico es la religión, la raza o la nacionalidad, en la novela de tesis es la política e ideología del personaje lo que es más importante (192).

José Antonio –como el auténtico Mito- ha entrado a la vez por una puerta de oro en la Historia y en la Leyenda. Los demás, –todos: Alejandro, César, Carlomagno, Carlos V, Napoleón, Mussolini, Hitler– existirán en la Crítica histórica y en la Biografía. Sólo José Antonio –como Aquiles, Sigfredo, el Cid o Roldán– estará en ellas y en el poema épico. (396)

Asimismo el héroe protagonista de la novela de tesis con estructura de confrontación se caracteriza, de acuerdo a Suleiman, por abrazar desde el principio los valores definidos como buenos y su adhesión a ellos no se ve alterada durante el curso de los acontecimientos. El héroe está dispuesto a exponerlos y defenderlos, y representa o forma parte del grupo que lucha por el triunfo de esos valores. De hecho, apenas se le puede considerar un individuo, ya que su destino no es importante en sí mismo sino en cuanto a que se vincula al destino colectivo (105-6). Aunque hay referencias a un pasado izquierdista de Víctor, desde el comienzo de la novela él es falangista y a lo largo de todo el relato su objetivo vital consiste en la lucha por implantar la ideología de Falange. La muerte en este proceso es interpretada como acto de servicio. Así lo afirma Francisco, recordando las palabras de José Antonio: “La muerte es un acto de servicio. Cuando muera cualquiera de nosotros, dadle piadosa tierra y decidle: Hermano: para tu alma, la paz; para nosotros, por España, adelante.” (309). Cuando Víctor, ante la sentencia a muerte de José Antonio pierde el impulso vital, Alexis le recuerda: “Por José Antonio, Víctor, vive si tienes que vivir y, si tienes que morir, muere. Pero sin querer tú ni morir ni vivir, pues ya no tienes voluntad. Eres mitad soldado, mitad monje, y has de cumplir lo que te manden tu Jefe y tu Dios” (398). Confirma, pues, que el destino individual sólo tiene sentido al ir ligado al colectivo. De hecho, una de las características del *nuevo hombre* fascista es que he “is instinctively prepared to sacrifice himself to the higher needs of the nation” (Griffin 42).

Los tres subgrupos de personajes que acompañan a Víctor en su lucha son representativos de la sociedad: el primero de la modernidad urbana en la que se combinan trabajadores y estudiantes, el segundo de la sociedad tradicional con clero, nobleza, campesinos y ejército, y el tercero, de la sociedad sin lucha de clases, la de tipo militar, en la cual el principio articulador es el de la jerarquía. A través de los personajes que acompañan al protagonista se recorre el camino desde la sociedad existente, moderna, hasta la deseada por Falange, sin clases, pasando por un estadio intermedio que es el de la sociedad tradicional. Falange desarrolla un discurso sobre la sociedad sin clases pero se distingue del comunismo en que no defiende la colectivización de los medios de producción y la imposición de la clase obrera sobre las demás sino que protege la propiedad privada y, como señala López Gallegos, aboga por una estructura social jerárquica a través de la organización sindical y el control de las relaciones laborales y cuyo objetivo último es el engrandecimiento de la nación (48).⁵⁵ Neocleous explica que la sociedad sin clases fascista nace de la eliminación del concepto de clase social en sí mismo, cuyo vacío es colmado por la nación (40).

⁵⁵ Neocleous considera que el nacimiento del fascismo se dio cuando “the proletariat is ousted from its place as the subject of history and replaced with the nation, conceptualized as a radical aggressive historical subject, geared for war and binding its population through sentimental attachment” (22).

En el discurso de clausura del segundo consejo nacional de la Falange, recogido en sus *Obras completas*, José Antonio perfila a la Falange como equidistante del comunismo y el capitalismo y acusa a este último de ser el causante de la división social porque obliga a los individuos a enfrentarse en la lucha por la subsistencia material y por la escasa parcela de poder que les otorgan las constituciones liberales, equivalentes políticos del capitalismo económico (124-25). Es en esta situación socio-política, económica y espiritual en la que surge la conciencia de clase que conduce a la ruptura de la unidad. Para poner fin a la fragmentación individual, social y nacional, José Antonio predica un nuevo orden que modifique las condiciones materiales y espirituales del individuo para restaurar una colectividad armónica.

El nuevo modelo económico joseantoniano, expuesto por el fundador de la Falange en el mismo discurso de clausura, pasa por el mantenimiento de la propiedad privada⁵⁶ pero defiende la desarticulación del capitalismo rural, financiero e industrial⁵⁷ (132-34) y el desplazamiento de la economía a un puesto secundario en la escala de valores, siendo la vertiente espiritual la primordial (138). El líder falangista entiende como trágica la condición espiritual del individuo moderno español y europeo, que es la del desarraigo, y propone como remedio la reinserción del individuo en la comunidad. Esto se consigue mediante el cumplimiento de una labor trascendente que no es otra que el servicio a la patria (85), para lo cual es imprescindible la disposición al sacrificio (139). Con la mirada puesta en el renacimiento de la esencia imperial de España, y del español como mitad monje-mitad soldado, la existencia del individuo se debe organizar, de acuerdo al fundador de la Falange, en torno a la familia, el municipio y el sindicato, unidades orgánicas que regulan sus relaciones sociales, políticas y laborales, sobre las cuales se sitúa el Estado “que será la armonía de todo” (103). Sin embargo, “[t]o the extent that fascism tames the working class it reveals itself as a mechanism in the service of the capital order” (Neocleous 43).

El paso a la denominada sociedad sin clases falangista se produce desde la modernidad, que en *Camisa azul* es encarnada por dos trabajadores, Enrique y Antonio, dos miembros de la clase media, Andrés y Manolo y, por último, un cadete de infantería, Pepe. Todos ellos mueren en Madrid, siendo el primero Enrique, antes del comienzo de la guerra. Enrique, ex marxista y jornalero, es no sólo el hermano de Carmela, la novia del protagonista, sino quien inicia el camino hacia la muerte que también recorrerán otros personajes y el mismo Víctor. El asesinato de Enrique, muy temprano en el relato, proporciona una oportunidad excelente para mostrar, a través de su funeral, la

⁵⁶ José Antonio defiende la sustitución del sistema de propiedad capitalista “por la propiedad individual, por la propiedad familiar, por la propiedad comunal y por la propiedad sindical” para permitir que sus frutos beneficien a toda la comunidad nacional (103).

⁵⁷ Para desarticular el capitalismo rural únicamente es necesario, de acuerdo a José Antonio, “declarar cancelada la obligación de pagar la renta”. Aunque el jefe falangista reconoce el carácter revolucionario de la medida, asegura que “no originará el menor trastorno económico” (132). La sustitución del capitalismo financiero sería conseguida mediante “la nacionalización del servicio de crédito”. Finalmente, el reemplazo del capitalismo industrial es el más complicado, como reconoce el líder de Falange, pero la escasa industrialización de España facilita la tarea. Ésta consistiría en aligerar “algunas cargas constituidas por Consejos de Administración lujosos, por la pluralidad de empresas para servicios parecidos y por la abusiva concesión de acciones liberadas” (133). José Antonio en todo momento evita referirse al modo de ejecución de estas medidas o a una eventual compensación económica a los sectores afectados por las mismas.

importancia del rito en la Falange.⁵⁸ Establece, además, el tono de la novela: la muerte como vehículo para reafirmar las consignas básicas y como culminación del destino del falangista.

Albert señala que la sociedad tradicional está presente en el segundo de los subgrupos, con Isidro, labrador de Castilla, Ignacio, seminarista de Guipúzcoa, Francisco de Borja, noble, y dos miembros del ejército: Joaquín y Julián (337).⁵⁹ Sólo sobrevive Francisco, perteneciente a la nobleza, e Ignacio, representando a la Iglesia, aunque queda ciego, lo cual podría ser una referencia al papel de sometimiento que dicha institución tendría en una sociedad falangista.

El tercer grupo materializa la idea de salvación personal, en el seno de una sociedad organizada de acuerdo a una jerarquía de tipo militar, a través de la lucha por la patria y el imperio. Así lo muestra el madrileño Sargento Méndez, quien declara que ingresó en el tercio cuando Franco era comandante “[p]ara olvidar a una mujer...” – retomando el tópico para desmentirlo seguidamente cuando añade– a la que “le quité el bolso y me *guipó*” (251). Bajo la bandera legionaria se regeneró y aprendió “lo grande que es nuestra España”, ya que “nadie se lo había dicho (...) viendo a un grupo de héroes conquistar Marruecos” (252). La existencia de un objetivo vital que le trascendía, la lucha por la patria y el imperio, es lo que salvó a Méndez de la delincuencia reinsertándolo a la sociedad y canalizando una vida sin sentido hacia el servicio a la nación. No logra cumplir su esperanza de morir luchando en la Puerta del Sol porque fallece antes de que Víctor se una a la legión.

La sociedad liberal capitalista de la España republicana es interpretada desde la óptica falangista como demasiado individualista, lo cual conduce sin remedio a la decadencia. “Como liberal, [el orden capitalista] convirtió a cada individuo en el centro del mundo; (...) se consideraba exento de todo servicio; consideraba la convivencia con los demás, como teatro de manifestación de su vanidad, de sus ambiciones (...); cada hombre era insolidario con todos los otros” (Primo de Rivera 156). Cuando la decadencia se da en el nivel de la nación lleva asociada también la decadencia personal, de ahí que la lucha por la grandeza de la patria logre rehabilitar al individuo y cohesionar la sociedad.⁶⁰ Salvación personal, unidad al servicio de un objetivo trascendente y jerarquía se fusionan en el modelo de sociedad falangista perfilado en *Camisa azul*.

En la primera escena de la novela, un encuentro de Víctor con su novia Carmela, el protagonista declara: “yo no llevo en él [el corazón] más que cosas bellas y buenas. Antes, mi madre y España. Ahora a ti con ellas dos” (13). Carmela le cuestiona sobre el

⁵⁸ Albert explica que mediante el rito falangista de vestir al fallecido Enrique con la camisa azul, símbolo de la ideología falangista, éste se transforma en héroe. El cuerpo sin vida se estiliza en estatua clásica (424-29).

⁵⁹ El narrador afirma que tanto Isidro como Ignacio son nombres de santos, ratificando con ello la opinión de Chatman de que los nombres propios que aparecen en una narración son “a kind of ultimate residence of personality, not a quality but a locus of qualities” (131). Para un análisis detallado del significado de los nombres de los personajes en *Camisa azul* véase Albert (337-38).

⁶⁰ Esta ligazón entre nación e individuo ya la expresa Ernesto Giménez Caballero en 1932 con la frase: “España existe, luego soy” (*Genio* 164). La nación no sólo permite y favorece la existencia del individuo sino que moldea y define su personalidad.

orden de prioridades, a lo cual Víctor responde: “Sois lo mismo y lo diferente en el tiempo y en el espacio. Mi madre la raíz y tú la hoja. Y España, la tierra de que se nutren la raíz, la hoja y el tronco que soy yo” (13). La nación es pues feminizada, en este caso a través de la metáfora de la tierra, de la cual se nutre el árbol, lo que puede ser interpretado como una variante del mito de la patria como madre, el cual, según Ulrich Prill, es común en el falangismo (174). Esta metáfora se relaciona, además, con la concepción orgánica que Falange tiene de la nación, en la que esta última es entendida como un organismo en el que las distintas partes, los individuos organizados en torno a la familia, el municipio y el sindicato, desempeñan su función para permitir el funcionamiento del todo.⁶¹

Madrid, sinécdoque de España, se muestra a los ojos de Víctor como un Madrid triste, soviético, y por lo tanto no el Madrid auténtico. Lo que hace a Víctor percibirlo de este modo es que está ocupado por

grupos de milicianas con pañuelos rojos y pantalones de marinero; (...) milicianos con fusil y correa sobre las camisetas de sport amarillentas de sudor; (...) [y] guardias –autoridad impasible ante el desmán y la audacia cínica—eran [todos ellos] una parodia de sociedad con careta monstruosa de cartón. (...) querían inútilmente vestir al Madrid de sol radiante, de Moscú con nieves. (111)

La contraposición de elementos naturales, como el sol del verdadero Madrid frente a las nieves de Moscú transmite de acuerdo a los falangistas, lo imposible del proyecto revolucionario bolchevique. No obstante, éste es el Madrid soviético que se describe desde el comienzo de la novela, y ante él Víctor exclama “Madrid ha muerto. ¡Viva Madrid!” (67) lo cual se relaciona con otro de los mitos señalados por Ulrich Prill, el del Apocalipsis, el de la destrucción necesaria para la construcción (173). Madrid ha perecido pero Falange construirá otro [y verdadero] Madrid.

Esta idea de la destrucción-construcción aparece nuevamente cuando Víctor reflexiona sobre la destrucción del patrimonio cultural en el momento en que divisa el semidestruido Alcázar de Toledo y piensa en Los Apóstoles del Greco. En este caso se asocian dos mitos, el del héroe y el del Apocalipsis, con los que se perfila un concepto de destrucción organizada por un ser superior, el héroe, con el objetivo de reconstruir lo que se había corrompido de forma que actualice su esencia. El destrozo falangista, justificado de forma teleológica, se opone a la desolación que trae la acción incontrolada de las masas, la cual se encamina, en opinión de los falangistas, a traicionar la esencia española.

El hecho de que el falangista encuentre su objetivo vital en luchar por la patria es lo que diferencia a la Falange de la Legión. Así lo expresa Víctor:

La nuestra, aunque se parezca mucho a la de la Legión, es una mística diferente. La muerte para nosotros no es una aspiración romántica ni un

⁶¹ José Antonio asegura, en relación a esta forma organizativa orgánica, que “en esta concepción político-histórico-moral con que nosotros [los falangistas] contemplamos el mundo, tenemos implícita la solución económica; desmontaremos el aparato económico de la propiedad capitalista que sorbe todos los beneficios, para sustituirlo por la propiedad individual, por la propiedad familiar, por la propiedad comunal y por la propiedad sindical” (103).

compendio de heroísmos. Es un acto de servicio a España como redactar un artículo, repartir unas hojas clandestinas o pegarle un tiro en la nuca a un traidor. (...) No nos importa morir pero amamos la vida por lo que tiene de sacrificio. (255)

Mientras que la mística legionaria se podría calificar de nihilista, la falangista es de tipo idealista. En este sentido la caracterización que Griffin hace del fascismo como idealista resulta pertinente porque explica que el idealismo está enraizado “in a profound urge to transcend the existing state of society and find a radical cure to the alleged evils which afflict it [the society]” (47). La mística desarrollada por Falange tuvo un papel clave en la importancia adquirida por la organización a partir del estallido de la guerra ya que, como señala Payne, la derecha ortodoxa no había desarrollado una mística adecuada para sostener una guerra civil ni una ideología nueva con la que justificar el conflicto (*Falange* 121). Por otra parte, la mística falangista que rodea a la muerte puede ser entendida como la internalización, o trasposición al plano personal, del mito del renacimiento nacional. Siguiendo a Griffin, Neocleous califica el fascismo como “a political ideology whose mythic core is a palingenetic form of populist ultranationalism” (72). En otras palabras, el fascismo es una ideología que se organiza en torno al mito político del renacimiento de la nación con el que pretende arrastrar a las masas hacia un proyecto nacionalista radical. Dicho renacimiento requiere destrucción, pero ésta no es entendida “as an end in itself but as the corollary of the regenerative process by which society is to be purged of decadence” (Griffin 44-5). De las cenizas de la destrucción renace la nación en su forma esencial, como si del Ave Fénix se tratara. Kebabze asegura que la razón última de los actos de los héroes (y heroínas) falangistas es la fe no en valores cristianos, como asegura Payne, sino en el renacimiento de la nación (71). En la muerte al servicio del resurgir nacional el falangista Víctor encuentra la culminación de su destino. Afirma, además, que “[n]osotros no morimos nunca (...). Siempre estamos presentes en el puesto del deber” (71). Los falangistas vivos y los muertos forman una comunidad en la que los últimos observan desde el firmamento las acciones de los primeros. El cielo, como afirma Pérez Bowie, ya no es “el lugar de eterno reposo sino el de la eterna vigilancia” (citado en Thomas 71). De ahí que Víctor añada que mientras haya un falangista vivo, éste tiene la obligación de cumplir la misión que José Antonio estableció: “Nosotros cada día, con o sin el Jefe en el mundo de los vivos, tenemos la misión que él nos dio y la cumpliremos enérgica, inexorablemente, para decirle cada noche antes de irnos a dormir: ¡A tus órdenes, Jefe!” (73).

Las palabras de José Antonio acompañan a Víctor a lo largo de la novela, lo que hace las trayectorias vitales de ambos paralelas. Por ello, al conocer Víctor la sentencia a muerte del Jefe, él quiere morir también. No obstante, como le recuerda Alexis, debe seguir luchando (397-98). Sin embargo, su destino se cumple y Víctor muere en acto de servicio a Falange y a España.

El modelo de nación al que aspira la Falange es el de una nación unida que sea potencia internacional. Ernesto Giménez Caballero afirma en *Genio de España* (1932) que la plenitud de ésta se forja con los Reyes Católicos, con quienes se completa la

llamada “Reconquista”, y persiste durante cien años.⁶² A partir de entonces se inicia la decadencia que Giménez Caballero entiende como pérdida de territorio (22-6). En el contexto de los años 30 del siglo XX, marcados por agitación social, inestabilidad política, movimientos separatistas y carencia de influencia a nivel internacional, Falange se presenta a sí misma como única vía de recuperación de la verdadera España, y retrata al marxismo como una ideología extranjera que iría en contra de la esencia española. Por tanto, el surgimiento y desarrollo de la Falange está relacionado con el problema de la identidad nacional, es decir, con la definición de qué era España y su posición en el mundo.

La presencia de Alexis en la novela refrenda el mesianismo falangista. Alexis es un noble ruso emigrado después de la revolución bolchevique de 1917. Víctor señala que “goza de creerse tan español como los españoles”, y como buen español que se cree elige luchar en el bando nacional (253). La lucha por la verdadera España se presenta como una oportunidad de redimir la incapacidad de salvar su propia patria.⁶³ Alexis, por tanto, constituye otro ejemplo de la lucha por la esencia de la patria como objetivo vital.

Si Alexis sanciona el carácter mesiánico de Falange, Mohamed representa la voluntad de imperio falangista. Víctor describe a este soldado regular marroquí y falangista en una de sus cartas. Emplea vocablos con los que los marroquíes se refieren a las fuerzas de ocupación española como el ‘Tebib’, que en español significa médico, o el ‘Mohandi’ que se podría traducir como ingeniero (328).⁶⁴ La intención es que las frases en las que se insertan estos términos, las cuales constituyen un elogio de la presencia española en Marruecos por haber civilizado el país, parezcan salidas en su totalidad de los labios del marroquí. Al calificar al español como médico el marroquí retoma una de las metáforas más recurrentes en el pensamiento reaccionario español para referirse a los problemas de la nación, la de la España enferma, y la aplica a Marruecos. A pesar del evidente ventrilocuismo, Víctor aparece bajo la condición de mero transcriptor de las palabras de Mohamed que, además, expresan otro de los puntos más destacados de *Camisa azul*: la eliminación de cualquier tipo de divergencia entre los sectores que componían el bando nacionalista. Ante la pregunta de si es soldado regular, falangista o legionario, Mohamed responde: “Yo estar Falange, Legionario y Regular porque estar de Franco y España y de Primo de Rivera... Yo estar como tú español del Imperio” (330). Como resultado, el bando nacionalista parece un bloque monolítico, un grupo uniforme, homogéneo y perfectamente cohesionado en el que los diferentes subgrupos conservan su personalidad porque luchan por España y por el Imperio bajo la guía de la Falange. Como el narrador aclara respecto a los oficiales del ejército, aunque apenas conocían la Falange, “todos eran falangistas, presintiendo su heroísmo y la generosidad de su programa” (288).

⁶² Mainer señala que *Genio de España* se encuentra entre los libros más leídos por los jóvenes que luchaban en la guerra en el bando nacionalista (38).

⁶³ Víctor describe la revolución rusa como necesaria pero equivocada por cuanto siguió la vía marxista: “El viejo mundo, justamente aniquilado, pero lo que era terrible, bajo el signo de Marx y no el de Cristo, (...) no bajo el místico de Tolstoy o Bakunine” (345).

⁶⁴ Parece ser que el vocablo “mohandi” no existe pero sí “mohandis” que según Gomis Blanco significa en español ingeniero (7). Esta discrepancia sería fruto de un error ortográfico, o falta de conocimiento, de Ximénez de Sandoval.

Es de destacar la presencia de un esquema tripartito tanto en los grupos a los que Mohamed dice pertenecer, Falange, Legión, Regular, como en la justificación que alega, Franco, España y Primo de Rivera. Dicho esquema subyacente recuerda la naturaleza trinitaria del dios cristiano con lo que, a un nivel simbólico, se desdibuja su condición de musulmán, resalta la unidad de elementos diferenciados y refuerza el carácter religioso que desde el bando nacional se imprimió al alzamiento.

Las reflexiones sobre el sujeto que se hallan en el discurso político de José Antonio establecen como base del *Nuevo Hombre* falangista la diferencia entre individuo y persona. “[L]a persona es el individuo considerado en función de la sociedad” y es lo que interesa a Falange, mientras que el individuo tenido en cuenta de forma aislada carece de significación. De ahí que Primo de Rivera asegure que “la personalidad (...) no se determina desde dentro, por ser agregado de células, sino desde fuera, por ser portadores de relaciones” (579). No son las características individuales lo que importa en el sujeto sino su función de servicio a la sociedad, la cual varía según el género.

Connell define masculinidad como “simultaneously a place in gender relations, the practices through which men and women engage that place in gender, and the effects of these practices in bodily experience, personality and culture” (71). Por lo tanto, el hombre se define como masculino en relación a la feminidad de la mujer mediante unas prácticas que lo constituyen a nivel físico y psicológico y afectan a la cultura en la que éstas se desarrollan. El sistema patriarcal se basa en una dominación masculina de la mujer.⁶⁵ Según Theweleit la actitud del hombre patriarcal tradicional es diferente según se considera a la mujer, buena o mala. Ejemplos del primer tipo son la madre, la hermana o la enfermera; en estos casos el hombre elimina la dimensión sexual y, a menudo, la corporal de dichas mujeres (171). Víctor, al presenciar a un grupo de milicianos de ambos sexos envueltos en “pornografías de alcoba barata (...) pensaba en Carmela (...), obrera pura y honesta, cuyo cariño no podía compaginarse con pensamientos ajenos al ensueño y la alegría de querer” (75). El protagonista encuadra a su novia en la categoría de la mujer buena e imaginariamente establece con ella una relación filial de la que se excluye lo corporal y consecuentemente lo sexual. Por el contrario, la mujer mala es vista y tratada como prostituta, “as vehicles of ‘urges’”, cuya única razón de existencia es castrar al hombre (Theweleit 171). Uno de los rasgos específicos del fascismo es, en opinión de Theweleit, la intensidad con la que los hombres sienten la amenaza femenina a su masculinidad. Dicha amenaza es experimentada de un modo tan extremo que no es suficiente con la diferenciación entre mujeres buenas y malas sino que las últimas deben ser eliminadas y las primeras desprovistas de toda vitalidad (183). De ahí que en *Camisa azul* la mujer no figure sino como objeto de la ira o de un breve pensamiento de los protagonistas.

Judith Butler considera que el sujeto se construye y construye su género mediante la repetición de los actos que tradicional y socialmente se asignan al mismo (526-8). Partiendo de este concepto de “performatividad”, Murphy señala que la masculinidad, como la feminidad, es “a fictional construction”, fruto de operaciones retóricas, de ahí

⁶⁵ Heidi Hartmann define el sistema patriarcal como “relations between men, which have a material base, and which, though hierarchical, establish or create interdependence and solidarity among men that enable them to dominate women” (citado en Sedgwick 150).

que la literatura sea un campo idóneo para estudiarlas (1). En *Camisa azul* la masculinidad se articula en términos de la ideología, la sexualidad, la nación y la guerra.

No obstante, antes de analizar el modelo de masculinidad falangista engarzado por estos cuatro elementos es necesario abordar la existencia de lo que Connell conceptualiza como varios tipos de masculinidad. Es por ello que prefiere hablar de masculinidades, distinguiendo la hegemónica, la subordinada, la cómplice de la hegemónica y la marginalizada (77-81). Los personajes masculinos falangistas y legionarios que pueblan la novela de Ximénez de Sandoval encarnan la masculinidad hegemónica en contraste con los milicianos, quienes no son masculinos. Los grupos de ciudadanos que recorrían las calles de Madrid tras el alzamiento militar parecían a los ojos de los “jóvenes nacionalsindicalistas (...) comparsas carnalescas –mujeres hombrunas y hombres afeminados–” (79). En la misma línea de inversión de género se encuentra ‘Usebio’ cuando reconoce la masculinidad de los falangistas en su valentía, la cual contrasta con su propio comportamiento femenino: los falangistas “no temblaban como yo”, “[e]ran hombres, hombres, hombres, no mujerzuelas como yo!” (170).

Las características de la masculinidad hegemónica, es decir, del modelo ideal de hombre dentro del sistema patriarcal, son la interrelación del estoicismo, el falocentrismo, la dominación de individuos más débiles, la competitividad y los logros heroicos (Higate y Hopton 433), todas ellas presentes en los personajes falangistas y legionarios de *Camisa azul*, aunque la competitividad es tamizada por el deseo de unidad y colaboración al servicio de la causa y de la nación.

En el discurso falangista sobre la masculinidad no se da una correspondencia directa entre sexo (hombre) y género (masculino), sino que el sexo debe ir acompañado de la ideología correcta para que ambos se correspondan de forma “natural” en el seno del patriarcado y el hombre exhiba las características de la masculinidad hegemónica señaladas anteriormente. El ideal falangista de la masculinidad se condensa en la fórmula de mitad monje mitad soldado, de ahí que en la novela Víctor sea representado como un hombre valiente y casto mientras que los milicianos son presentados como cobardes y promiscuos. La sexualidad (controlada) es empleada como categoría diferenciadora de los falangistas, incluso dentro del bando nacional. No obstante, la promiscuidad sexual es tratada de manera diferente dependiendo de quiénes la llevan a cabo. En el caso de los milicianos republicanos es una prueba más de la bajeza moral con que la narración los caracteriza, la cual a su vez es fruto de la ideología marxista. Por el contrario, dicha promiscuidad tiene un carácter meramente anecdótico cuando la practican los legionarios. Esto tiene que ver, por una parte, con lo que Adorno denomina ‘unity trick’, que implica que los fascistas “emphasize their being different from the outsider but play down such differences within their own group and tend to level out distinctive qualities among themselves with the exception of the hierarchical one” (131). Por otra, se relaciona con el carácter propagandístico de la novela, dado que describir una acción con diferentes parámetros morales para el enemigo es una de las técnicas de la propaganda bélica. “It tends to be a feature of warlike situations that opponents’ actions are viewed in the blackest possible light, with morally-loaded language reflecting that interpretation, while one’s own, or one’s allies’ actions are treated in the most favorable light” (Marlin 100).

Asimismo, en la tolerancia de una sexualidad activa en los legionarios es fundamental que la presencia femenina no se produzca en el espacio masculino de la violencia. Spackman, retomando a Eve Kosofsky Sedgwick, asegura que el fascismo prescribe un comportamiento homosocial a la vez que proscribire un comportamiento homosexual (13). En *Camisa azul* la exclusión de las mujeres de la esfera de acción del hombre sólo es cumplida por el bando nacional mientras que existen varias referencias a la presencia femenina junto a los hombres en la lucha por la República. Las milicianas justifican dicha presencia afirmando que “los soldados de la República [son] tan machos que t[ienen] al lado a la compañera para no olvidarlo!” (374). Esta declaración alberga una contradicción ya que, por una parte ensalza la masculinidad de los hombres republicanos (“[son] tan machos”) pero por otra necesitan que sus mujeres se lo recuerden.

Los falangistas, que no cuentan con la compañía femenina, consecuentemente no requieren a la mujer para afirmar su masculinidad. De ahí también las palabras de José Antonio que Víctor recuerda: “¡En la Falange hay que ser castos!”⁶⁶ (141). Los contactos (sexuales) entre legionarios y el género femenino son esporádicos y no se producen en el mismo espacio en el que tiene lugar la lucha. Todo ello recuerda al concepto de masculinidad desarrollado por Marinetti en el que ésta se construye como oposición a y exclusión de, entre otros elementos, la feminidad (Spackman 13-14, 23).⁶⁷ Las mujeres (republicanas) que ocupan el espacio masculino de la acción violenta se enfrentan a la amenaza de la violación. Así, el narrador de *Camisa azul* afirma que “no estaría mal cazar a un par de [esas] milicianas (...) Ya verán las muy zorras si las cogen, cómo son de machos los legionarios” (374). El propio narrador no sólo justifica sino que alienta las violaciones de las mujeres republicanas por asumir un papel que no les corresponde, pero hace que sean los legionarios, no los falangistas, los eventuales responsables de llevarlas a cabo. En cualquier caso, se da lo que Natter constata para literatura bélica alemana como “gendering of war zones”, que implica que cada género tiene un espacio asignado que no debe transgredir (86). El hombre debe luchar en el frente y la mujer apoyar el esfuerzo masculino bien desde el hogar bien en la retaguardia como enfermeras. Por tanto, ambos comparten la ética del sacrificio pero éste debe circunscribirse al espacio designado para cada género (Natter 14).

El desarrollo de la masculinidad falangista requiere la existencia de un proyecto vital trascendente para distanciarse del individualismo que, según algunos ideólogos de Falange como Ernesto Giménez Caballero, aquejaba al hombre moderno (Wahnón 24). Ese sentido trascendente es proporcionado por la nación que, además de conferir significado a la trayectoria vital y reforzar la identidad de género, incluye al individuo en una comunidad. Es bien conocida la afirmación de José Antonio de que “[l]a Patria es

⁶⁶ Según Penella esta preocupación joseantoniana por la castidad se debía al hecho de que su padre, el general Primo de Rivera, era mujeriego y, a pesar de la admiración que sentía por él, a José Antonio le incomodaba esa debilidad paterna (112).

⁶⁷ Spackman contrasta este modelo de masculinidad de Marinetti con el de D’Annunzio, ambos fuentes inspiradoras para el fascismo literario, llegando a la conclusión de que en el primero la virilidad se estructura como oposición no sólo a la feminidad sino también a la homosexualidad y al internacionalismo bolchevique (13-14, 23). La virilidad de D’Annunzio, por el contrario, se perfila a través de una feminidad masculinizada, es decir, de una inclusión de ciertos elementos femeninos en el sujeto masculino (16-8).

una unidad de destino en lo universal, y el individuo, el portador de una misión peculiar en la armonía del Estado” (504). En esta definición de patria el individuo se inserta como si de una pieza de un mecanismo se tratara y es esta inclusión lo que lo define. El individuo debe desempeñar una labor específica dependiendo no sólo del rango que ocupe en la organización jerárquica del estado sino también de su género, con lo que se aprecia que la identidad personal y de género están ligadas a la nación.

La trascendencia de la subordinación de lo personal al servicio a la nación radica en el objetivo de sanarla. Falange retoma el concepto desarrollado por Ángel Ganivet de la España enferma para legitimar la violencia del bando nacional, la cual es sublimada en forma de acto heroico.⁶⁸ La enfermedad que sufre la patria, según esta línea de pensamiento reaccionario, es la de haber perdido su esencia, definida ésta en términos territoriales. El repliegue y la amenaza a las fronteras nacionales, así como los indicios de desintegración interna que planteaban los nacionalismos locales como el catalán, eran entendidos como síntomas de dicha enfermedad. De la misma forma era conceptualizada la incipiente permeabilidad en las fronteras de género que traía la modernidad y que permitía que las mujeres comenzaran a desempeñar funciones que en el sistema patriarcal se asignaban al género masculino. Por tanto, en este universo conceptual el género constituye un espejo que refleja la misma imagen decadente de una nación enferma.

En *Camisa azul* la inquietud que provoca la (leve) sacudida de los cimientos del sistema patriarcal se aprecia en la mencionada agresividad hacia la miliciana, la reubicación de la mujer al servicio del hombre (y de la nación) y el refuerzo de una masculinidad violenta. En la narración, sin embargo, no se da cabida a la cuestión territorial porque la novela no plantea una reflexión crítica sobre los problemas que conducen a la guerra, sino que representa la realidad española de 1936 como una situación de crisis en la que el diálogo o la reflexión son inútiles y la única opción válida es la actuación (violenta). La retórica fascista de la crisis descarta la validez de la palabra como instrumento de entendimiento entre diferentes posiciones ideológicas y presenta las circunstancias contemporáneas como la hora de pasar a la acción⁶⁹ (Spackman 123). Generalmente, este tipo de retórica también “appeals to fear of the consequence of inaction” lo que, como destaca Marlin, constituye una de las técnicas de la propaganda bélica (98). En otras palabras, el modelo de masculinidad falangista constituye a la vez la armadura protectora y el agresivo remedio para los peligros derivados de la decadencia de la nación y de las relaciones de género.

⁶⁸ Cristina Moreiras-Menor afirma que Falange y franquismo recuperan, además del de la España enferma, otros dos conceptos que Ángel Ganivet expone en su *Idearium español*: la combinación de raza y esencia españoles como nuevo modo de ser junto a la visión de la Historia como sacrificio y de la violencia como instrumento básico para el mantenimiento de la unidad nacional (119-21).

⁶⁹ Jacques Derrida afirma que la representación de una situación como de crisis tiene la finalidad de engrandecer y deformar una amenaza. Derrida distingue entre “*krisis*”, en la cual hay un juicio, una elección, una decisión, de “*crise*” (crisis), definiendo ésta última como “un moment où la *krisis* paraît (est ou est dite), impossible, mais au regard d'une *krisis* attendue, d'un jugement, d'un choix et d'une décision nécessaires *entre deux*” (4). Spackman retoma el concepto de “economía de crisis” de Jacques Derrida para resaltar una de las operaciones retóricas características de los discursos de Benito Mussolini: el empleo constante de estructuras binarias que generalmente adoptan la forma de dilema en el cual únicamente una de las opciones se perfila como válida.

Por otra parte, no toda violencia es legítima en la novela. Dentro del marco ideológico de *Camisa azul* únicamente es justificable y justificada la que se ejerce desde el bando nacional y se ensalza como acto heroico; las acciones llevadas a cabo por el bando republicano son descritas dentro de los parámetros de una crueldad extrema y una violencia que se ensaña con mujeres, niños y ancianos. A la “acción militar” que se relata desde el protagonismo del bando franquista se opone el “asalto a mansalva” de poblaciones que llevan a cabo los milicianos (282). Es característico de la propaganda bélica vincular aquello que se promueve con lo que generalmente es visto de forma positiva y alejarlo de lo que es entendido generalmente como negativo (Marlin 99). Si Falange es representada como salvadora en una nueva cruzada de la esencia española, el marxismo es caracterizado como extranjerizante. Dentro de esta proyección el falangista defiende la esencia nacional mientras que el marxista la ataca. El proyecto de nación fascista canaliza las reclamaciones de justicia social hacia las reivindicaciones territoriales y de hegemonía geopolítica. Falange pretende frenar e invertir lo que entendía como un proceso de degeneración desde el pasado esplendoroso de la España del siglo XVI. El proceso de pérdida de esencia había trasladado a la nación desde una posición dominante (masculina) a una posición dominada (femenina). El proyecto de reconstrucción nacional legitima ideológicamente la actuación violenta del bando nacionalista.

La defensa de la nación por medio de la violencia legitimada proporciona el entorno ideal para que el falangista despliegue en su mayor intensidad las cualidades asignadas a la masculinidad. Higate y Hopton encuentran la influencia de lo militar en las ideologías de la masculinidad en la erotización del estoicismo, el riesgo e incluso la violencia letal (434). Tanto Víctor, como sus compañeros falangistas y legionarios hacen gala de una valentía que les lleva a arriesgar su vida en la lucha por los ideales, matando si es necesario, y a soportar el dolor de las heridas sin quejarse. Los discursos nacionalistas exaltan y hacen uso de este tipo de masculinidades militares (Higate y Hopton 441), porque ponen a su disposición hombres dispuestos a dar la vida luchando por la nación sin ningún tipo de cuestionamiento.

El frente potencia las cualidades del liderazgo, la camaradería y la obediencia, a la vez que enfrenta al hombre con la muerte, a la que el falangista teme y sin embargo está dispuesto a entregarse. Como Judith Butler señala, existen unas expectativas de comportamiento que se corresponden con las cualidades asignadas a un género y otras que no. A su vez, estas expectativas dependen de la percepción que se tiene del sexo (528). El protagonista de *Camisa azul* es el perfecto exponente de la correcta actuación del hombre falangista en la guerra: siempre dispuesto a ejecutar obedientemente las órdenes de sus superiores con vehemencia y valentía, alegre por el cumplimiento de lo que considera su deber y paciente ante las penalidades que trae la guerra. Por el contrario, la cobardía, mezquindad y falta de principios del miliciano ‘Usebio’ le sitúa en un lugar intermedio entre la escala más baja del género femenino y la animalidad.

No obstante, el servicio supremo que se espera y demanda del falangista es el de dar la vida por la causa. Este sacrificio personal se califica en la retórica falangista como “acto de servicio” (Primo de Rivera 229, Sandoval 255) tras el cual se pasa a formar parte de la “guardia de los luceros” (Sandoval 308). Con esta estrategia retórica se le resta

dramatismo a la muerte al asignarle el significado de puerta a una vida eterna en comunidad con otros héroes falangistas. Con esta inclusión de la muerte en el proceso de semantización de la experiencia vital individual y colectiva Falange inserta lo místico en su ideología y en su retórica. Como explica Moreiras-Menor, el falangista es “a mystical-rational subject who always places his life in the service of the ideological cause” (127). El sacrificio heroico se alza como destino deseable para el individuo además de principio ideológico del renacimiento nacional. José Antonio Primo de Rivera declara en el discurso en memoria del falangista asesinado José García Vara: “*Todos estamos dispuestos a llegar, como tú, hasta el supremo sacrificio por cumplir nuestra misión. Misión en el neto sentido de la palabra, en el sentido religioso*” (233).

Si Butler interpreta el género como una construcción social, “an identity instituted through stylized repetition of acts” (519), en el discurso de la masculinidad falangista la ideología desempeña el papel de canalizador de las cualidades innatas hacia un objetivo que trasciende al individuo, insertándolo en una comunidad mayor que es la patria. En la guerra el *nuevo hombre* falangista se construye a sí mismo y al mismo tiempo construye una nueva nación.

Propaganda política: el estilo falangista en la guerra como camino hacia el Imperio soñado

Ernesto Giménez Caballero, apodado Gecé, fue uno de los principales ideólogos de Falange que demandaba ya en 1935 un arte como propaganda en *Arte y Estado*.⁷⁰ Si en *Genio de España* (1932) Gecé contestaba, entre otros, a la *España invertebrada* (1921) de José Ortega y Gasset, *Arte y Estado* se articula como respuesta a las dos vertientes por las que discurría el arte de la época, las vanguardias, sobre las cuales Ortega y Gasset había teorizado en *La deshumanización del arte* (1925) y el arte socialista, cuyos supuestos teóricos plasmó José Díaz Fernández en *El nuevo romanticismo* (1930).⁷¹

Arte y Estado se considera el manual estético del arte fascista en España, si bien, como muestra Wahnón, las aportaciones de otros serán vitales para la creación y evolución del modelo falangista. En él Giménez Caballero expone su concepto de arte como revelación, servicio y propaganda (Wahnón 29). El arte debe estar dotado de contenidos trascendentes, de ahí el arte como revelación. Por lo tanto, los contenidos no son los que el artista personalmente elija, sino que éste “es un transmisor de imperativos sagrados” (Giménez Caballero, *Arte* 97-8). En opinión de Wahnón, Gecé pone la Belleza y el Arte al servicio de la Verdad y el Bien, y la función de dotar de significado a estos últimos es asignada por Giménez Caballero al Estado (37). El servicio del artista y del arte consiste en ser propaganda de los valores fijados por el Estado, o en palabras del propio Gecé, “el Arte no es siempre más que una *revelación de todo Estado*, sea el que

⁷⁰ Mainer considera a Ernesto Giménez Caballero una “aproximación al fascismo desde la vanguardia artística”, en un proceso de interacción similar al del futurismo con el fascismo italiano o al del surrealismo con el comunismo en Francia (24). Douglas W. Foard destaca la importancia de Giménez Caballero para el desarrollo del fascismo español ya que, entre otras cosas, sirvió de enlace entre José Antonio y Ledesma Ramos para fusionar FE y La Conquista del Estado (3-4).

⁷¹ Para un conciso resumen de *Arte y Estado* ver Wahnón (17-42) y Navas Ocaña (32-7).

sea. Y, además, su *potenciación* y su *propaganda*” (245). La literatura, pues, se entiende como servicio a la causa.

Albert afirma que “la estetización narrativa de la política que llevan a cabo los autores falangistas se diferencia considerablemente del tratado clerical y fascista, profético y delirante de Giménez Caballero, así como de la politización de la estética que propaga este tratado” (360). No obstante, considero que *Camisa azul* responde al llamamiento de un arte como propaganda ya que, además de trabar las consignas básicas de Falange en la narración, resalta uno de los contenidos de referencia señalados por Giménez Caballero, el de la jerarquía (Whanón 49). Adorno hace uso de este concepto para comparar la sociedad industrial, altamente racionalizada, en la cual se aseguran estructuras poco jerarquizadas, con el fascismo, en el que se impone una estricta y artificial jerarquía (128).

Si bien en *Camisa azul* la autoridad valedora de la Verdad no es el Estado sino José Antonio, para trazar su perfil el narrador parece seguir la definición que Giménez Caballero ofrece de Jefe de Estado: “Todo gran Jefe de Estado lo es porque es Artista. (...) Maneja masas, números, corazones, proyectos, destinos, como (...) el arquitecto cálculos, planos, perspectivas” (*Arte* 244). El protagonista de la novela afirma, empleando la misma metáfora del arquitecto, que “José Antonio la creó [a la Falange] como Bramante y Miguel Ángel la cúpula de San Pedro en Roma” (72). Tras la conquista de Toledo, nuevamente Víctor se refiere a José Antonio como autor de la futura reconstrucción del país, empleando otra metáfora artística: un falangista “me dijo con dolor que habían desaparecido del museo del Greco los Apóstoles (...). Yo le respondí que no importaba (...) ¡Cuando vuelva José Antonio mandará pintar otro. Lo mismo digo de Madrid!” (318). No sólo Víctor alberga esa fe sino que Francisco la repite: “Desde luego la definición mejor que he visto de la Fe en El [en José Antonio] es esa frase tuya: ‘¡Cuando vuelva José Antonio mandará pintar otro!’ Y es cierto” (354).

Ximénez de Sandoval con su novela hace propaganda de José Antonio y la Falange como salvadores de España. Las palabras del Jefe y las consignas falangistas fundamentales encuentran su sitio en la narración gracias a los discursos del narrador y de los personajes así como de sus acciones. El punto más recurrente de la ideología falangista en *Camisa azul* es la desaparición de la lucha de clases en una sociedad jerarquizada orgánicamente, gobernada por una elite, en la que las aspiraciones individuales se canalizan hacia el bien colectivo representado por la nación. Las palabras y las acciones del padre de Francisco, quien no sólo se hace falangista sino que se ocupa de los padres de Isidro y renuncia a cobrar la renta a los campesinos que están luchando en la guerra, ilustran la conducta de la elite de la sociedad sin clases demandado por la Falange, tutora de la población y con su mismo objetivo de servir a la patria.

En varias ocasiones en *Camisa azul* se subraya el valor de la jerarquía en la guerra: “Cada uno sabe sólo el trozo de misión que le corresponde. Y el soldado, que no sabe nada, sabe que lo sabe quien le manda” (373). También la conducta del propio Víctor se rige por el respeto a la jerarquía. De hecho, cuando impaciente por la espera dibuja mapas deseando ser general para “ganar la guerra por audacia”, se arrepiente inmediatamente por haber incumplido precisamente el mandato de obediencia que se

deriva de la imposición de una jerarquía, aunque su falta estuviera circunscrita a la esfera del pensamiento y no llegara a materializarse (198).

Un último punto de la ideología falangista que aparece recurrentemente en la narración es el de la vocación de Imperio. La primera de las muertes de la novela le sirve a Víctor para explicar al padre del asesinado Enrique lo que había llevado a su hijo a unirse a la Falange: “[q]ue [Enrique] ha sabido leer (...) todo el destino único y maravilloso de la Patria, que no es sólo la redención económica del pobre, sino la aspiración de Imperio de todos” (43). En la ideología falangista la materialización de la justicia social está vinculada al expansionismo territorial y constituyen la solución a los conflictos sociales en España.⁷² Mucho después en la novela, cuando es Víctor el que necesita consuelo tras conocer la condena a muerte de José Antonio, Alexis afirma que “[l]os veintisiete puntos de Falange harán falangista al mundo” (396). La Guerra Civil es por tanto el primer paso en el proyecto revolucionario falangista, que necesariamente debería ser continuado en nuevas guerras que materializaran el sueño imperialista de Falange. Además, hay que tener en cuenta que “the importance of war lies in the conjunction of war as an inner experience, as the highest form of political activity, and as the supreme application of modern technology” (Neocleous 18).

A la propaganda de las consignas falangistas se une el desprestigio de la ideología marxista mediante su simplificación y tergiversación. Varios personajes del bando republicano hacen interpretaciones de su propia ideología que avalan la interpretación simplificada que el fascismo ofrece del marxismo. Cuando Víctor está detenido en la Dirección General de Seguridad un agente, al cual el narrador denomina “esbirro”, le intenta sobornar para poder ver a su padre a pesar de que éste había obtenido la autorización pertinente. Ante la queja de Víctor el agente se justifica diciendo “yo soy marxista y tengo una interpretación ‘materialista’ de la sensibilidad” (102-3). Más adelante, hay otro comentario en la misma línea, pero esta vez pronunciado por un jefe falangista, que explica que los milicianos roban a sus compañeros muertos porque “[l]a interpretación materialista de la vida y de la muerte no permite que se pueda enterrar a un marxista con una perra gorda encima” (139). La inclusión de referencias a la ideología marxista en la novela se podría entender como un intento por camuflar el carácter propagandístico de la misma ya que es imprescindible que la propaganda no sea entendida como tal (como manipulación) por la audiencia a la que va dirigida (Marlin 95). Aunque ésta es la norma, la excepción es que los lectores pueden necesitar esa propaganda. Como subraya Thomas, “it is quite clear that [the] first-wave authors envisaged a readership that needed the reassurance of propaganda, for they provide it not only in their own (i.e. author’s) voice, but in the voices of characters sharing their political beliefs, and incredible though it may seem, in the voices of characters with supposedly opposite political beliefs” (37-8). Las referencias a la ideología contraria coinciden con el prisma interpretativo falangista para evitar que existan múltiples lecturas del marxismo y que éste acabe despertando simpatías entre los lectores.

⁷² Ernesto Giménez Caballero afirma que el único modo de acabar con la lucha de clases es exportando ese conflicto al exterior. Atacando a otros pueblos desiguales, se logra la unidad nacional, como demuestran Italia, Alemania, Francia, Inglaterra o España (*Genio* 195-6).

El gobierno de la República aparece en la novela como manipulador del pueblo. Así se aprecia en la burla sobre la errónea información que el gobierno suministraba a la población madrileña en cuanto al desarrollo de la guerra. Un locutor de radio republicano interrumpe la música para afirmar:

Acabamos de oír la Radio de Salamanca, y dice que mañana entraremos en Valencia... No, no, camaradas, es al revés. Perdonadme el lapsus. Es Unión Radio de Valencia la que asegura que mañana entraremos en Salamanca, donde Franco está cercado por los falangistas, que, convencidos de su error, se han hecho dueños de la capital al grito de ¡viva la República! y ¡Arriba España!. (377)

Las emisoras de radio señaladas representan al bando nacional, la de Salamanca, y al republicano la de Valencia. Al hacer una afirmación como la de que los falangistas se habían dado cuenta de su error y vitorean la República, se da por sobreentendida la falsedad de la información. No obstante, para evitar cualquier tipo de ambigüedad el narrador aclara que “[n]adie lo cree, como es natural” (377).

Además de mantener al pueblo engañado sobre el discurrir de la guerra, se desvela la falsedad del acuerdo internacional de “no intervención”. Lo que el narrador destaca es la ayuda recibida por la República, pero en ningún momento hace referencia a la percibida por el bando de los nacionalistas. La manera con la que se muestra esa ayuda es haciendo que los personajes hallen objetos rusos: Alexis encuentra una ‘balalaika’ en el frente cuya presencia allí le hace proferir a Víctor: “¡oh manes de la No intervención!” (317). Más adelante, siguiendo el mismo procedimiento, el legionario Evaristo porta un fusil ruso que también había encontrado en el frente. Evaristo, para que Alexis no se sienta herido, dice que las armas las envían “los judíos de Rusia, que no son rusos, como no son españoles los judíos de España” (332).

No obstante, para entender cómo se lleva a cabo la labor de propaganda en la novela tenemos que recurrir al concepto de estilo.⁷³ En una ideología como el fascismo, que cuenta entre sus características con lo que Benjamín denominó estetización de la política, lo cual a su vez se debe, según Albert, a la incapacidad de los fascismos para la misma, más que una explicación de tipo racional de sus principios prima la evocación de imágenes y de conceptos abstractos (410). El narrador de *Camisa azul* ilustra esta tendencia adentrándonos en los pensamientos de Víctor: “Superemos las luchas de clases, no por reformas legales, sino por la alegría que nos negaban todos, de conocernos y amarnos los unos a los otros. Así lo querías tú José Antonio (...) Y porque así lo querías, así será” (162). Éste es un ejemplo no ya de la incapacidad sino del rechazo a hacer política y la tendencia a sustituirla por conceptos abstractos, en este caso, los de alegría, conocimiento y amor.

⁷³ Recordemos que la Europa de la segunda y la tercera décadas del siglo XX había presenciado la llegada al poder de Mussolini y de Hitler gracias, en gran medida, a la fuerza de sus “gestos histriónicos”, el primero, y de la fuerza de su palabra el segundo (Cano Ballesta 60).

Asimismo, Amin Moler considera que “la referencia al concepto ideológico es de carácter instrumental, indirecto y posterior. Anterior al concepto es la elección de un gesto, un ritmo, es decir, un ‘estilo’” (citado en Albert 411).⁷⁴ Laín Entralgo afirma que “[n]uestro modo de ser [el nacionalsindicalista] está en *servir a* y en *luchar por*.” (167) O en palabras de José Antonio, el estilo o el modo de ser es una actitud de “espíritu de servicio y sacrificio, el sentido ascético y militar de la vida” (24). Albert explica que “[e]n este estilo, como concepto clave de la identidad nacional e individual, se unen estética y política, retórica y antropología” (411). El estilo impregna tanto el discurso como el modelo de individuo que plantea la Falange con el fin de propagar una ideología que entiende la política como una cuestión estética.⁷⁵ Un ejemplo de esta estetización de la política la ofrece Víctor cuando interpreta que la causa de la guerra fue “la fealdad de Azaña”, presidente de la República (317). En la misma línea estetizante de lo político, Eugenio Montes definía a José Antonio como poseedor de las características personales del héroe: “‘joven, recio, animoso, dulce, caballeroso y guapo. Y por todo eso, le sigue la juventud española, harta ya de monstruos físicos’” (Ellwood 40). En ambos casos, no sólo hay una extrema simplificación de la realidad, sino también un entendimiento de la misma a través de parámetros estéticos clásicos en los que la belleza equivale al bien y la fealdad al mal.

Albert estudia el estilo como uno de los elementos constitutivos del hablar y del ser falangista en dos apartados de su libro denominados “Estilo como categoría retórica” y “Estilo como categoría antropológica”. En cuanto al primero, recordemos que ésta es el ‘ars bene dicendi’ (Lausberg 83). Para dominar el arte del hablar bien los filósofos de la Grecia clásica establecieron que el orador debía tener en cuenta tres aspectos: el *logos*, que hace referencia al contenido y lógica de su discurso, el *pathos*, o el aspecto afectivo de dicho discurso con el que conseguir la implicación del receptor y el *ethos*, que se relaciona con la autoridad con la que el orador ofrece su discurso (Gil 75-7). De estos tres términos, en su explicación Albert únicamente recurre al de *ethos*, pero lo inserta dentro de la categoría antropológica en lugar de hacerlo en la de la retórica. Además, la crítica no aclara si el estilo es un elemento más que forma parte de la retórica falangista o si afecta a los otros tres aspectos ya señalados. Su explicación más bien sugiere, y es además ésta mi opinión, que el estilo falangista afecta al *logos*, al *ethos* y al *pathos* de la retórica de *Camisa azul*. Sin embargo, Albert no muestra explícitamente cómo se produce esta influencia en la novela, por lo cual, a continuación, resumo sus palabras abordando la relación entre estilo y retórica.⁷⁶

El estilo falangista se observa en el *logos* de *Camisa azul* en tres hechos: el primero, que “Sandoval estiliza al protagonista de su novela a imagen y semejanza de José Antonio” (414). El segundo es la aparición en distintos momentos de la novela del

⁷⁴ La concepción estética de la política puede rastrearse ya, según Payne, en los intelectuales de la generación del 98. En el *Ocaso de las revoluciones* (1923) Ortega y Gasset cristaliza el concepto de estilo, como nexo reaccionario entre estética y política, que es “una estructura de ‘normas, ideas y modos sentimentales’ que salvaguardan la coherencia individual y social” (citado en Albert 410).

⁷⁵ El estilo falangista surgió en la ‘corte de poetas y literatos’ de José Antonio (Albert 412). Ximénez de Sandoval formaba parte de ella, como ya se señaló.

⁷⁶ Las indicaciones de página entre paréntesis se refieren en lo que sigue a la obra de Mechthild Albert a menos que se indique de otra manera.

Cara al Sol, himno de la Falange, el cual constituiría una evocación poética de la ideología falangista (414-16). Y, finalmente, tanto Víctor como el narrador reproducen el discurso político de José Antonio (416-7). Si el estilo falangista, según la definición de Laín Entralgo, es un *luchar por*, el contenido de la novela se presenta como una lucha por establecer al falangista como modelo ideal de individuo, a la Falange de José Antonio como salvadora de la verdadera España y hace, además, un llamamiento a continuar luchando. Todo ello cuadra perfectamente con el carácter mesiánico y nacionalista de la ideología falangista.

Albert observa que las palabras de José Antonio afectan a Víctor más por el efecto aurático del líder falangista que por la ideología que transmiten, lo cual se corresponde con el *pathos* de la retórica (418). Esto enlaza con la definición que el propio José Antonio dio de la Falange como movimiento poético y remite de nuevo al rechazo del argumento de tipo racional.⁷⁷ La manera, el estilo, falangista de persuadir no es por medio de un razonamiento de carácter lógico sino mediante la emotividad. Así lo muestra *Camisa azul* cuando Carmela relata a Víctor la conversión de su hermano, la cual tuvo lugar cuando el Enrique aún marxista fue a un mitin falangista con la intención de insultarles pero

– Escuchó a vuestro Jefe. Enrique no ha llorado nunca. Yo le he visto impasible, con los ojos encendidos y secos, aguantar las broncas de mi padre desde pequeño... Sin embargo me asegura que aquella mañana lloró.

– No me extraña nena [contesta Víctor]. Cuando habla el Jefe, parece que tiene una varita mágica con la que te remueve todo lo que hace muchos años llevas dormido en la conciencia ... (17)

Cuando Albert aborda las características con las que el narrador retrata a José Antonio, en realidad está tratando, sin mencionarlo, del *ethos*, de la autoridad del orador. Estas características son las de una figura paterna cuya “autoridad [es] interiorizada y cargada de emociones” (419), las de un filósofo o mito de la Antigüedad –Sócrates u Orfeo— o las de Jesucristo (418-19). Es necesario recordar que un elemento fundamental de la técnica propagandística es proporcionar autoridad al emisor de la propaganda (Marlin 98-9).

Camisa azul, como se indicó, reproduce el discurso político de José Antonio, empleando la voz tanto del protagonista como del narrador. Se construye, por tanto, lo que Bajtin denomina un discurso monológico, es decir un discurso en el que únicamente se escucha una voz autoritaria (Viñas 462). Esa voz adquiere su autoridad mediante una doble estrategia. Una, el narrador recurre a una combinación de modelos clásicos y cristianos para que la figura de José Antonio goce de plena autoridad. La otra consiste en basar la autoridad del narrador y de Víctor en la del fundador falangista dado que el discurso narrativo no es sino un espejo de las palabras de José Antonio. El estilo

⁷⁷ Payne rechaza la acusación, que con frecuencia se hace a los fascismos, de ser una ideología irracional. No obstante, el historiador reconoce que la presencia de elementos irracionales y contradictorios es mayor que en otras ideologías (*History* 7-8).

falangista se aprecia aquí en la exaltación, en la defensa y lucha por el Jefe y remite a la organización jerárquica de la Falange, cuya autoridad recae en quien se halla en la parte superior de la misma, en su dirigente y fundador, José Antonio.

Como categoría antropológica, Albert observa que la alegre indiferencia ante la vida y la muerte es lo que distingue al falangista e implica que a “la militancia deportiva y [a] la despreocupación lúdica” se añade “una autodisciplina rígida al servicio de la autoestilización” (421).⁷⁸ Los falangistas no se dejan llevar por acciones irreflexivas sino que se imponen una autodisciplina para cumplir el servicio a la Falange y para parecer diferentes a los demás, estilizados. Cuando ‘Usebio’, capturado por Víctor, le expresa a éste su temor a ser torturado como lo son los prisioneros falangistas por el ejército republicano, Víctor

[s]entía deseos de arrojarle, en efecto, y escuchar complacido el rebote de sus huesos quebrándose. (...) Y al mismo tiempo, conteniendo el monstruo vibrante que la ira despertaba en su corazón civilizado, el relente con luna y estrellas le traía palabras confusas y suaves, que llegaba a dudar si eran del Divino Maestro o del Jefe adorado, siempre sereno, templado y justiciero: ‘Perdónales Señor, que no saben lo que hacen.’ (148-9)

Víctor controla los deseos de venganza porque evoca el modelo de comportamiento de un José Antonio sacralizado.

Albert establece una evolución en la novela por la cual la indiferencia sin más, plasmada en la consigna falangista: ¡no importa!, se convierte en una indiferencia combativa, como se aprecia en el grito ‘¡viva la muerte!’ (421). Es decir, del no importa vivir o morir, se pasa a pensar la muerte como la culminación del servicio a la Falange. Las principales virtudes del falangista, como también del legionario, son las asignadas al héroe clásico: indolencia, insensibilidad, serenidad estoica (421-22). Por ello, Albert califica a este modelo de individuo como poseedor del ‘estilo frío’ del fascismo, del cual encontramos un ejemplo perfecto en el control de las emociones que los periodistas destacan en José Antonio durante su juicio. En él Primo de Rivera conserva la calma a pesar de poder ser condenado a muerte (422).

Sin embargo, junto a ese estilo frío que nace del control de las emociones también existe otra faceta en el modo de ser falangista. Así, cuando la cuestión estilística aparece como tema en *Camisa azul* no se habla de un estilo frío sino que Alexis le dice a Víctor: “tu estilo es ardiente y combativo” (262). Aquí Alexis reproduce el punto veintiséis del

⁷⁸ El sentido lúdico de la vida y la muerte constituye según Albert, una de las “huellas del discurso vanguardista en *Camisa Azul*” junto al tratamiento deportivo de la guerra y la recurrencia al discurso del sueño y la locura, aunque ambos con variaciones con respecto al uso que hacía de ellos en sus obras vanguardistas, ya que en estas últimas el sueño iba unido a una transformación de la realidad y la locura tenía una raíz surrealista (179-81). Sin embargo, en *Camisa Azul* el discurso de la locura aparece asociado a ‘corazonadas’, ‘telepatías’, que no son sino “signos de verdades captadas irracionalmente, revelaciones de las correspondencias secretas de la vida” (Albert 180). Albert considera que la sacralización de lo “(sobre)-humano” por parte del fascismo es un fenómeno equivalente a la humanización de lo divino practicado por las vanguardias (182). Finalmente, para estetizar la guerra Sandoval recurre a una combinación de paradigmas neoclásicos y expresionistas, imágenes vanguardistas, surrealistas y relacionadas con los emblemas falangistas (Albert 431-33).

programa de FE y de las JONS, en el que se describe que la lucha falangista por la institución de un nuevo orden, seguirá un estilo “directo, ardiente y combativo”. Por otra parte, Wahnón señala que si bien Giménez Caballero demandó un arte al servicio de la propagación de los valores nacionales y religiosos del Estado sin especificar cómo la propaganda debía ser llevada a cabo, otros ideólogos del fascismo español sí lo hicieron. Emplearon el término de *entusiasmo* para referirse al “estilo reiterativo, altisonante y patético” con el que realizar la propaganda para “influir en la conducta humana” (42). La calificación de Alexis se insertaría en esa misma línea. El *entusiasmo* puede ser entendido tanto como una característica de la retórica como de la actuación falangista. Otro ejemplo del estilo altisonante y patético, esta vez en la declamación, lo ofrece el propio narrador al dar significado al asesinato de Enrique:

Tres regueros de sangre caliente y juvenil para el río fecundo de una España de nueva Geografía y nuevo clima. De ese río, impetuoso ya los primeros días de Julio, había surgido una bruma heroica que respiraban todos los españoles con avidez y amenazaba asfixiar a los bandidos y a los necios, a los frívolos y a los inconscientes que no querían oír en aquellos tiros, que taladraban las carnes falangistas, los cohetes primeros de la redención de España, de Europa y quizás del mundo entero, para quienes construía un nuevo modo de vivir aquella alegre juventud que sabía reír y morir sin vacilación en una centinela de Imperios. (31)

Es el estilo, por tanto, un concepto fundamental para la comprensión del modo de ser y de hablar falangista, que es de lo que hace propaganda *Camisa azul*, ya que condensa lo que Harold Laswell denomina “significant symbols”. Estos símbolos significativos son “objects which have a standard meaning in a group” como pueden ser gestos elementales de la cara o el cuerpo, u otros más sofisticados que implican la escritura o la voz, los cuales se manipulan para dirigir las actitudes colectivas y tienen a la vez “an expressive and a propagandist function in public life” (627). El falangista es un individuo que obtiene su identidad personal al renunciar a su voluntad e identificarse con José Antonio y con el estilo falangista. Como buen hombre de las armas y las letras, el falangista combina, en su modo de ser, un estilo frío, capaz de controlar los sentimientos, miedos y pasiones, y uno ardiente y entusiasta para cumplir la misión de la Falange, que no es otra que la de establecer un nuevo modelo de individuo y sociedad, y devolver a España su pretérita condición de Imperio. También la palabra es integrante del modo de ser. El falangista interioriza el discurso político de un José Antonio divinizado y lo reproduce apelando a las emociones del oyente por medio de metáforas y conceptos abstractos.

Camisa azul constituye la materialización narrativa del estilo falangista. Todos los elementos de la narración se ponen al servicio de la propaganda de Falange. El narrador avala el sistema ideológico y de valores de su protagonista, basándose a su vez en el discurso de José Antonio, que está presente como intertexto. Como consecuencia de todo ello la novela se alza por un lado, como “un homenaje retórico a José Antonio y un manifiesto que llama a continuar su lucha” (Albert 420). Por otro, *Camisa azul* debe ser entendida como el intento de vehicular las consignas ideológicas básicas y el modelo de comportamiento esperado de los falangistas en un momento en el que el partido estaba

comenzando a desnaturalizarse. Recordemos que con el inicio de la guerra se produjo una masiva incorporación a las filas de la Falange de nuevos miembros no adoctrinados, lo que coincidió con la ausencia de los principales ideólogos y jefes provinciales, debido a su encarcelamiento o muerte, por lo que numerosos *camisas viejas* sintieron seriamente comprometida la esencia falangista (Payne, *Franco* 336). Este miedo aparece tematizado en la novela cuando, al poco tiempo del estallido de la guerra, Antonio le confiesa a Víctor que teme “[a] los que sin mascarnos nos traguén por la fuerza. Las chinches y los marxistas ya sabemos cómo picaban y ya sabíamos rascarnos. Pero ahora vendrán los piojos resucitados al sol que más calienta, las hormiguitas tenaces, las ratas de las cuevas, los sapos de las charcas” (77). Por ello, *Camisa azul* lleva a cabo una propaganda de la Falange joseantoniana con el fin de captar a nuevos adeptos entre el bloque nacionalista e instruir a los incorporados al calor de la guerra.

La abundancia de contradicciones internas en el fascismo, y también en Falange, es uno de sus rasgos más destacados y que más a menudo se emplean para negar que el fascismo sea una ideología.⁷⁹ En *Camisa azul* estas contradicciones ideológicas internas afloran en varios momentos tanto en el campo del discurso como en lo estético. La ambivalente valoración de la dictadura del general Primo de Rivera (intento fallido, por lo tanto valoración positiva en cuanto al intento y negativa por no haber sido fructífera), la combinación de virtudes opuestas (autocontrol y apasionamiento) en el imperativo de estilo o la propia definición del perfecto falangista (mitad monje mitad soldado) muestran el primer tipo de contradicciones señaladas.

En el nivel estético las contradicciones se hallan entre el empleo, por un lado, de elementos vanguardistas y, por otro, de componentes míticos en la narración. Entre los primeros figuran las descripciones de la guerra de claro sabor futurista o la combinación de distintos géneros en el seno de la novela que, hasta cierto punto fragmentan la experiencia de la lectura. Frente al impulso innovador que otorgan estos elementos de vanguardia se encuentra la insistente presencia de elementos míticos que le dan cohesión interna. Entre estos últimos destaca la sacralización de José Antonio o el autonominamiento de los falangistas como herederos de figuras históricas prestigiadas por Falange. Esto, a su vez, revela lo que Labanyi asegura es el basamento de la ideología falangista: una concepción mítica de la historia como “an inauthentic deviation from origins” (Myth 35). A partir de la España imperial, momento en el que la nación consiguió dar expresión completa a su esencia natural, la historia española es conceptualizada por los falangistas como una larga decadencia de la que aspiran a salvar

⁷⁹ Según Spackman existen dos corrientes principales en la interpretación del fascismo. Una lo considera un movimiento sin ideología o una ideología irracional que, por tanto, no apela a las facultades intelectuales de sus seguidores sino a las emociones. Esta interpretación hace del fascismo una aberración histórica ya que lo opone a la tradición racionalista occidental. El lugar de las ideas es ocupado por la retórica que es entendida como el elemento que seduce y convence pero, al mismo tiempo, se la califica como aburrida y empobrecida. La manera de resolver esta contradicción y explicar la seducción que ejerció es recurriendo al carisma del líder y a su apelación a los efectos emotivos y ‘mágicos’ del lenguaje. En esta línea se hallan los críticos italianos, fundamentalmente lingüistas, de principios de la década de 1970, como E. Leso pero también la definición del J. Kristeva del fascismo como “the institutionalized unconscious”. La segunda corriente interpretativa, representada por Adorno y Horkheimer y seguida por Spackman, considera el fascismo como una ideología producto directo del concepto occidental de razón, en un intento por entenderlo intelectualmente (114-19).

a la nación “by returning it to its ‘essential nature’” (Labanyi, *Myth* 35). No obstante, la nostalgia de un pasado idealizado no implica un intento de regresar a él sino que, como argumenta Griffin por medio de una clara metáfora, en el fascismo “[t]he arrow of time (...) points not backwards but forwards, even when the archer looks over his shoulder for guidance on where to aim” (36).

En este contexto de contradicciones en varios niveles se hace necesario retomar la afirmación de Zunino en relación al fascismo y a la “‘overabundance of ideal inspirations’ and multiplicity of ‘ideological rivulets’” (citado en Spackman 125). Esta abundancia de aspiraciones y de corrientes ideológicas que convergen en el fascismo es lo que crea las tensiones internas. No obstante, Althusser define ideología como la representación de “the imaginary relationship of individuals to their real conditions of existence”, por lo tanto, no es distorsionada por la práctica sino que es por medio de ésta que la ideología se articula (153). Y, lo que es de mayor interés para nuestro estudio, tampoco es concebida de forma racional, sino que por el contrario es “unconscious, contradictory and phantasmatic” (Spackman 52). Es por todo ello que, a pesar de las múltiples tensiones y contradicciones, considero que negar el carácter ideológico del fascismo o del falangismo impide una comprensión racional de la seducción que ejerció la propuesta de un modelo alternativo de hombre y de sistema. En opinión de Spackman, quien retoma a Ernest Laclau y A.Y. Kaplan, el rasgo específico de la ideología fascista no es tanto los puntos que la componen sino su capacidad de unir elementos contradictorios y opuestos (52).

Camisa azul representa la Guerra Civil como la única solución para una España a la cual Falange considera enferma. Con ello se justifica el alzamiento militar y la actuación de Falange. Es muestra, además, de cómo el discurso puede desempeñar, a través de la retórica, una acción (Spackman 133).⁸⁰ Asimismo, Sandoval presenta la Guerra Civil como el ámbito ideal para que el hombre desarrolle plenamente su hombría y su heroísmo al servicio de la nación, ya que en combate se refuerzan los lazos que unen la construcción de la masculinidad a la nación⁸¹ (Natter 14). En la guerra el falangista puede encarnar al perfecto monje-soldado y llegar a dar la vida por la causa. Así lo asevera también Mainer, para quien la guerra aparece “como ámbito ideal de la hombría, como realización de aquella ‘dialéctica de los puños y las pistolas’ (50). La organización de los individuos siguiendo un esquema jerárquico de tipo militar prueba su eficacia en las victorias del ejército nacional. En la representación de la Guerra Civil que ofrece *Camisa azul* no existen fisuras en el bando franquista ya que los diferentes sectores luchan por los mismos ideales –los falangistas– de salvar a la patria. Finalmente, aunque no menos importante, la Guerra Civil supone el primer paso hacia la materialización de la utopía falangista de una patria unida al servicio de su engrandecimiento imperialista y la primera muestra de recuperación del prestigio internacional.

⁸⁰ Spackman explica que el hecho de que Mussolini en sus discursos políticos redujera a la violencia las posibilidades de actuación con respecto a las condiciones socio-políticas italianas constituye un ejemplo de cómo la palabra adquiere rango de acción, o dicho en sus propios términos, “the speech rhetorically performs an action” (133).

⁸¹ Cano Ballesta llega a la misma conclusión con respecto a la poesía de guerra falangista (66).

En la glorificación de la Guerra Civil que lleva a cabo *Camisa azul* se funde una exaltación de la guerra en sí misma con el entusiasmo generado por el inicio de la revolución falangista. Neocleous asegura que la guerra es una categoría central del fascismo y su importancia radica en el entendimiento de la misma como “an inner experience, as the highest form of political activity, and as the supreme application of modern technology” (17-18). A esto se añade la conmemoración y el recuerdo de que para los falangistas la guerra marcaba el renacimiento de una España que, salvada del capitalismo y el comunismo, estimularía que el individuo se insertara alegremente en la comunidad nacional para cumplir “la unidad de destino en lo universal” de la que hablaba José Antonio. La decisión de reeditar la novela en 1939, cuando la Guerra Civil acababa de terminar o estaba a punto de hacerlo, debe ser entendida no sólo como una conmemoración sino también como un recuerdo de la centralidad de la revolución permanente en la ideología de la Falange.⁸²

2. Guerra Civil en el cine –*Sin novedad en el Alcázar*: La primacía de la Falange en el seno del partido único

Al abordar el estudio de la producción cinematográfica española en la primera posguerra hay que tener en cuenta dos factores cuyo origen se remonta a la Guerra Civil. El primero es la ayuda prestada por las potencias fascistas para el despegue y desarrollo de la producción nacional⁸³ debido a la escasez de recursos humanos y materiales y, el segundo, la censura como instrumento de control ideológico. Desde el comienzo del conflicto armado una férrea censura estuvo vigente en el bando nacional⁸⁴ como lo indica la creación de la Junta Superior de Censura⁸⁵ en diciembre de 1937 y unos meses más tarde de la Comisión de Censura Cinematográfica, dependientes ambas del Ministerio de la Gobernación.⁸⁶ Esta censura significaba que incluso la filmación de imágenes para noticiarios requería un permiso previo.

⁸² Griffin sostiene que la esencia mítica palingenésica de la ideología fascista, es decir, la creencia en la necesidad de renacimiento de la nación, requiere un estado de revolución permanente. Esto, en su opinión, constituye una de las debilidades estructurales del fascismo ya que no ofrece un modelo de sociedad para el estadio posterior a la revolución (39). La segunda debilidad estructural apuntada por Griffin es la causada por la otra parte del binomio con la que define el fascismo, que es la del mito populista ultranacionalista. Griffin subraya que a pesar de su intención populista, el fascismo, y la revolución, están dirigidos por una elite auto-designada. Esta contradicción hace necesario recurrir a la reeducación, la propaganda y el control social a una escala masiva incluso con el movimiento en el poder. Por otra parte, el rechazo del concepto de autoridad tradicional y legal derivado del ultranacionalismo obliga a los fascismos a basarse en un líder carismático al que se rinde culto y que con el tiempo desaparecerá (41-2).

⁸³ Italia y Alemania proporcionan su ayuda a la industria cinematográfica del bando franquista por motivos ideológicos y económicos: entienden la Guerra Civil española como una continuación de su lucha contra el comunismo y gracias a esta colaboración se aseguran una mayor cuota de mercado en las pantallas españolas (Diez Puertas, *Montaje* 324).

⁸⁴ En la valoración de la censura en el bando republicano hay variedad de opiniones. Amador considera “que ambos bandos ejercieron la censura de contenidos políticos y militares” (34) si bien Caparrós Lera puntualiza que la censura de las películas en el bando nacional llegó con un año de retraso con respecto a la República (22). Como apunta de Pablo, la República no necesitaba crear una nueva legislación, sino simplemente aplicar la existente antes de 1936 (435).

⁸⁵ Seis meses antes Franco ya había dado la orden de crear dos gabinetes de censura, uno en Sevilla y otro en La Coruña, que funcionaron hasta que se creó la Junta (Caparrós 22).

⁸⁶ Mientras que la Junta se encargaba de “censurar los documentales y noticiarios, las producciones del Departamento Nacional de Cinematografía y la revisión de películas censuradas antes por otros organismos

Pocas semanas después de la finalización del conflicto el 1 de abril de 1939, el 15 de julio se impuso una nueva medida de control: la censura previa de guiones, mediante la cual no sólo se podía “tachar o modificar, total o parcialmente, las bases de una película, sino también configurar un nuevo tipo de cine” (Añover, “Censura” 12). Para conseguir este último objetivo se aplicó una política cinematográfica proteccionista, la cual, además de hacer del cine un instrumento de control ideológico, facilitaba la difusión del cine nacional dentro del país (Crusells, *Imágenes* 157). El órgano encargado de implementar esta política era el Departamento Nacional de Cinematografía, fundado ya en la primavera 1938 y dependiente de la Dirección General de Propaganda del Ministerio del Interior o de Gobernación, a cuyo mando se encontraba Ramón Serrano Suñer (Crusells, *Cine y propaganda* 81). El nombramiento de Manuel Augusto García Viñolas como director del DNC significó, según Crusells, un mayor control de las producciones cinematográficas (*Cine y propaganda* 82).⁸⁷

De 1939 a 1941 la censura era controlada por el sector más radical de Falange a través del Ministerio de Gobernación, mientras que a partir de mayo de 1941 el control pasa a la Vicesecretaría de Educación Popular de FET y de las JONS. Este momento marca, en opinión de Castro de Paz, el momento de mayor influencia falangista pero también el comienzo de su progresivo declive (27). El golpe definitivo en lo referente a la pérdida de influencia de Falange llegará el 27 de julio de 1945, cuando los órganos de censura pasen a depender del Ministerio de Educación Nacional, y por tanto estén en manos de los católicos (Añover, “Censura” 12).

Aunque los criterios censores no se hicieron públicos hasta 1962, la censura experimentó “un desarrollo casuístico en forma de ‘instrucciones’ y de ‘consignas oficiosas’, que difundía el Sindicato del Espectáculo y se publicaban regularmente en el semanario de cine ‘Primer Plano’” (Gubern 60). Como señala Añover, los criterios de censura fueron evolucionando según “los cambios de gobierno, la evolución de la II Guerra Mundial y la posterior presión exterior al régimen de Franco” (“Censura” 13).

El segundo elemento a tener en cuenta es la dependencia de la industria cinematográfica española de la ayuda de Alemania, Italia y Portugal. Esta dependencia tuvo su origen en la Guerra Civil ya que, con la excepción de dos equipos que se habían desplazado a Cádiz para rodar sendas películas, la industria, los equipos y los profesionales cualificados se hallaban en territorio republicano (Crusells, *Propaganda* 56). De ahí que los largometrajes de ficción rodados durante el conflicto en el lado

ya desaparecidos”, la Comisión se encargaba del resto, “fundamentalmente los largometrajes de ficción que se estrenaban” (Crusells, *Cine y propaganda* 74).

⁸⁷ A García Viñolas se le concedió de forma excepcional un permiso especial para dejar la Legión e incorporarse a su nueva función directiva de la política cinematográfica. Los mandos del ejército no daban a la guerra psicológica, ejecutada mediante la propaganda, el valor que tenía para la Falange, por lo que sistemáticamente rechazaban que aquellos que estaban luchando en el frente, sustituyeran su servicio en las tropas por el de la propaganda (Diez Puertas, *Montaje* 264).

franquista se hicieran en régimen de coproducción con Alemania, a través de la productora Hispano-Film Produktion.⁸⁸

Con la finalización del conflicto se inicia la producción de largometrajes de ficción en los estudios españoles al mismo tiempo que se continúan las coproducciones. El régimen de coproducción con Italia comenzó gracias al acuerdo firmado en octubre de 1938 por Dionisio Ridruejo, jefe de los Servicios de Propaganda, y de Dino Alfieri, Ministro de Cultura Popular. No obstante, el inicio del rodaje de la primera película “franco-fascista”, *Los hijos de la noche/I figli della notte*, no se produce hasta febrero de 1939 (Diez Puertas, *Historia* 108).

Para tener un más completo entendimiento de las circunstancias en las que se produjo la realización de *Sin novedad en el Alcázar* es necesario prestar atención al panorama político nacional e internacional. El 14 y 15 de marzo de 1939 Alemania invade Checoslovaquia y tres semanas más tarde Italia hace lo propio con Albania, una semana después de que Franco declarase el final de la Guerra Civil en España el 1 de abril. La firma del “pacto de acero” el 22 de mayo entre Alemania e Italia confirma el interés de Hitler en contar con aliados en Europa ante sus planes de anexionarse Polonia (Aronica 78).

Durante el verano de 1939 las relaciones entre España y Francia se tensan, lo que se refleja en la frontera franco-española, tanto en el Protectorado marroquí como en los Pirineos, lo cual no hace sino favorecer los intereses de Hitler.⁸⁹ Mientras tanto Falange pasa por una reorganización que lleva a Ramón Serrano Suñer a la presidencia de la Junta Política del Movimiento y al germanófilo general Agustín Muñoz Grandes⁹⁰ a la Secretaría General en sustitución del *camisa vieja* Fernández-Cuesta⁹¹. Con ello el *cuñadísimo* eliminaba posibles resistencias a su poder dentro del partido (Bowen 62).

⁸⁸ Durante la guerra únicamente se rodaron cinco largometrajes de ficción en el bando sublevado, todos ellos con la “Hispano-Film Produktion”: *El barbero de Sevilla* (Perojo 1938), *Carmen la de Triana* (Rey 1938), *Mariquilla Terremoto* (Perojo 1938), *Suspiros de España* (Perojo 1938) y *La canción de Aixa* (Rey 1939) (Caparrós 24-5).

⁸⁹ Según Payne la construcción de pequeños puestos de vigilancia en los Pirineos y la concentración de fuerzas en las fronteras del Protectorado por parte española obligaron al gobierno francés a desplegar fuerzas militares en ambas localizaciones. La actuación española favorecía los planes de Hitler respecto a Polonia puesto que creaba incertidumbre entre franceses y británicos sobre la actuación de Franco ante la eventual declaración de guerra a Alemania (*Spain* 47-8).

⁹⁰ Fue Serrano Suñer el que sugirió el nombramiento de este “general prestigioso, relativamente joven y proclive a los postulados falangistas”. En la persona del general se encarnaban los dos pilares fundamentales del régimen, el ejército y la Falange, cuya unidad trataba de reforzar Serrano Suñer (Thomàs 169, 180). El general dimitió tras nueve meses de gestión, en marzo de 1940, por las limitaciones que a su labor imponía Serrano Suñer a través del vicesecretario del partido, Gamero del Castillo. Unos meses después, Muñoz Grandes organizaría y dirigiría la División Azul y tras 1942 sería “el hombre de Hitler” y propiciador de la intervención española en la IIGM, cuando Franco y Serrano ya lo habían descartado (Thomàs 225). Cuando regresó a España en diciembre de 1942 fue recibido como un héroe, pero quizás su creciente apoyo a la entrada de España en la II Guerra Mundial le canjeó un puesto sin ningún poder, Jefe de la Casa Militar de Franco (Bowen 16).

⁹¹ Camisa vieja y amigo de la infancia de José Antonio, éste le designó co-albacea de su testamento junto a Serrano Suñer (Thomàs 52). A mediados de julio de 1936 fue detenido y encarcelado en territorio republicano (Ellwood 77). En su liberación intervino Indalecio Prieto, en una operación de canje por un preso izquierdista (Thomàs 63). A pesar del recelo que inspiraba en Franco y la preferencia de éste por el

A mediados de julio el Ministro de Exteriores italiano Galeazzo Ciano llega a España donde coincide con Pietro Caporilli⁹², Augusto Genina y Bassoli, siendo estos últimos los futuros director y productor, respectivamente, de *Sin novedad en el Alcázar*. Su agenda incluye una visita a los restos del Alcázar de Toledo, acompañados por Serrano Suñer y Moscardó. En estas circunstancias y conmovido por la lectura de la novela *Spagna rossa* (Caporilli 1938), Genina decide realizar el film, proyecto que despierta, según recoge Aronica, el entusiasmo de la comitiva italiana y compromiso del gobierno español a facilitar la consulta de materiales de archivo del asedio y proporcionar como asesor a un oficial que hubiera participado en la defensa del Alcázar (77). Todo ello revela la involucración de las autoridades italianas y españolas en el proyecto.

La invasión de Polonia el 1 de septiembre de 1939 conlleva el inicio de la II Guerra Mundial, ante la cual Franco declara la neutralidad española. No se puede olvidar que, como señala Payne, el pacto entre Hitler y Stalin en 1939 y la posterior invasión de Polonia desagradó a los sectores de la derecha católica (*Spain* 48) e hizo recelar incluso a algunos germanófilos (Bowen 59-60). No obstante, el sector más duro de Falange ve con agrado el estallido de la guerra (Payne, *Spain* 49).

Con la II Guerra Mundial como telón de fondo, encontramos que a mediados de septiembre Genina ya había corregido el guión en seis ocasiones, trasladándose a finales de mes a Madrid para iniciar el rodaje en Toledo. De ello se deduce que el guión de la versión española debía estar terminado hacia primeros de octubre (Aronica 78). A pesar de que la filmación la realizan empresas privadas, la implicación de los gobiernos en *Sin novedad en el Alcázar* es subrayada por las declaraciones realizadas el 25 de enero de 1940 por Vittorio Mussolini, hijo del dictador, a la revista italiana *Cinema* de que se habían necesitado seis meses para preparar la película y que faltaban diez más (Aronica 78). Esta afirmación revela el cercano seguimiento del proyecto por parte del régimen italiano. El rodaje en los estudios de Cinecittá se inicia el 15 de abril y menos de un mes después se produce la entrada de Italia en la II Guerra Mundial, ante el rápido avance de los ejércitos alemanes en Francia. Dos días después, el 12 de junio, Franco decide cambiar el estatus español a “no beligerante” y ocupa Tánger, intervención que, en opinión de Preston, fue aplaudida por Hitler, y que constituía para Franco y Serrano Suñer el primer paso hacia “una expansión africana a gran escala” (450).

Con la versión italiana de la película terminada llegan las recompensas, primero en forma de felicitación al director por parte del Ministro de Cultura italiano, el 15 de agosto, y casi tres semanas más tarde, con la Copa Mussolini del Festival de Venecia

cuñadísimo para el cargo, la presión falangista le llevó a nombrarlo secretario general de FET y de las JONS en octubre de 1937 (Thomàs 64-5). Como Ellwood indica, no es que los falangistas quisieran a Fernández Cuesta como secretario sino que era el menor de los males ya que le consideraban capaz de mostrar una independencia con respecto al Cuartel General de Burgos que no veían posible en Serrano Suñer (109-10). Tras ser sustituido por Muñoz Grandes en la Secretaría del partido, desempeñó cargos políticos menores hasta que reapareció en 1945 como ministro de Justicia (Thomàs 346).

⁹² Pietro Caporilli era un periodista fascista que cubrió la Guerra Civil española y en 1938 publicó *Spagna rossa*, dos de cuyos capítulos junto a otra novela suya, *L'assedio dell'Alcazar* (1940), sirven de inspiración al guión de la película de Genina (Aronica 72). De hecho, a pesar de que en los títulos de crédito de la película aparece el nombre de Alessandro di Stefani como coautor del guión junto a Caporilli, el principal asesor de Genina en esta tarea es el último (Aronica 79).

(Aronica 78). El estreno del film en España el 28 de octubre⁹³ fue precedido por el nombramiento de Serrano Suñer como Ministro de Exteriores, el 16 de septiembre, y la reunión entre Hitler y Franco en Hendaya el 23 de octubre, es decir, cuando los preparativos y negociaciones para la participación española en la contienda estaban en su punto culminante.

El asedio al Alcázar de Toledo por las tropas de la República y la resistencia en su interior de las fuerzas franquistas se convirtió en uno de los mitos nacionalistas de mayor predicamento que se construyeron alrededor de la Guerra Civil, inspirando numerosas obras.⁹⁴ Para ello, en su relato se eliminaron o transformaron ciertos elementos con el fin de engrandecer y dignificar los hechos acaecidos y ajustar el retrato de los combatientes a las categorías que regían el discurso nacional.

Son fundamentalmente los historiadores los que intentan revelar las divergencias entre los datos registrados y los relatos contruïdos en torno o sobre ellos. Tanto Isabelo Herreros, para el mito del Alcázar en general, como Magí Crussells, para la materialización concreta de dicho mito en la película que analizo, coinciden en destacar cuatro manipulaciones. La primera es que en ella se implica que el fusilamiento de Luis Moscardó, hijo del coronel Moscardó, sucede inmediatamente después de la conversación telefónica en la que un miliciano intenta chantajear al coronel para que se rinda a cambio de la vida de su hijo. En realidad, Crussells informa que el fusilamiento se produjo un mes después como represalia a un bombardeo aéreo franquista (*Imágenes* 172).⁹⁵

Otro de los hechos históricos que se manipulan en la película, en este caso por omisión, es el destino de los cincuenta rehenes que se llevaron consigo las fuerzas sublevadas cuando comprendieron que no podían sumar Toledo al alzamiento contra la República y que, todo indica, fueron fusilados.⁹⁶ *Sin novedad en el Alcázar* tampoco recoge la intervención de las tropas moras en la “liberación” del cuartel y presenta la llegada del ejército al Alcázar como pacífica.⁹⁷ Ante la presencia de los hombres de Varela, los milicianos simplemente huyen.

La película ofrece una imagen del Alcázar constantemente bombardeado y cañoneado desde el inicio de la guerra, cuando la realidad es que el bombardeo “fue intermitente y mal coordinado por parte republicana” (Crussells, *Imágenes* 173). Herreros

⁹³ Ésta es la fecha de estreno que proporcionan Aronica (78), Alberich (103) y Crussells (*Imágenes* 171) mientras que la información ofrecida en el DVD, aunque coincide en el lugar de estreno (el cine Avenida de Madrid), retrasa la fecha un mes.

⁹⁴ Para una lista de las obras más relevantes inspiradas en este episodio véase Aronica (72-6).

⁹⁵ Herreros detalla las reiteradas contradicciones que existen en el relato oficial de este episodio en cuanto a la fecha de la llamada telefónica, quién la realizó y habló con el comandante, si se le amenazó realmente con fusilar a su hijo y dónde fue éste fusilado realmente (25-42).

⁹⁶ De hecho, Herreros revela que los nacionales nunca perdonaron al sacerdote madrileño, a quien se le permitió dar misa en el interior de la fortaleza, sus esfuerzos para convencer a Moscardó de que dejara salir a la población civil, entre la que se hallarían los rehenes (58-61). Poco después “fueron fusilados en la propia fortaleza y con sus cadáveres fueron ‘tapados’ diversos huecos dejados por los bombardeos” (79).

⁹⁷ Crussells y Herrero recogen los intensos combates que fueron necesarios para que las tropas de Varela rompieran el cerco e hicieran retroceder hacia Madrid a las fuerzas republicanas. Para más información sobre estos combates y la cruenta represión que llevaron a cabo la legión y las tropas marroquíes en el Toledo conquistado, véase Crussells (*Imágenes* 172) y Herreros (67-79).

considera obvio que las autoridades republicanas al comienzo no se tomaron muy en serio el encierro (43). Cuando lo hicieron, el asalto a Toledo se vio complicado por su estratégico emplazamiento y porque su bombardeo era problemático para el gobierno de la República, preocupado por el valor histórico-artístico del mismo y al parecer sólo un avión republicano lanzó unas bombas que no causaron grandes desperfectos (43, 45, 53-4). Ésta es precisamente otra de las manipulaciones que realiza la película, ya que el gobierno legítimo es retratado como incapaz de apreciar o consciente destructor del patrimonio cultural de la nación. De hecho, el general republicano al mando de la operación del asedio ofrece una comida para un diputado madrileño en el palacio arzobispal toledano, lugar elegido como puesto de control. En un discurso al final de la comida, las palabras del diputado reconociendo la decisión del general de conservar las pinturas religiosas por motivos decorativos, provocan la risa generalizada entre los asistentes. Continúa el diputado afirmando que una vida humana vale más que cualquier obra artística y que si se destruye el Alcázar construirán otro más espléndido. El discurso de los sublevados en cuanto al valor del edificio no se basa tanto en las cualidades artísticas del monumento cuanto en el carácter simbólico del mismo por ser muestra del pasado glorioso del que los nacionales se hacen herederos.

Las palabras que el general Moscardó pronuncia frente a los cadetes en el patio del Alcázar al principio de la cinta se hacen eco de las de Carlos V, mecenas de las obras de remodelación de las que surgió el conjunto alcazareño, sobre la primacía de la bandera, símbolo de la nación, por encima de él mismo. Además la puesta en escena de Genina sitúa a Moscardó bajo una escultura que representa al emperador dominando al furor. Hacia la mitad de la película un cañonazo de los republicanos destruye dicha escultura, de la que se ofrece un primer plano contrapicado yacente en el suelo, reforzando simbólicamente la violencia desatada contra los sublevados.

La coproducción italo-española⁹⁸ *Sin novedad en el Alcázar* es la primera obra auténticamente política de la posguerra, “emocionante exaltación de la gesta del Alcázar de Toledo, provista de una buena reconstrucción ambiental y creación de tipos” (Caparrós 28). Crussels la califica como “un film épico que exalta la hazaña franquista a partir de las tragedias personales de unos cuantos personajes seleccionados”, que, además de obtener la Copa Benito Mussolini de la Mostra de Venecia de 1940, se estrenó en Alemania como *Alkazar* (*Imágenes* 173).⁹⁹ También Michelangelo Antonioni valoró el carácter épico de la obra que, en su opinión, es conseguido por los acontecimientos pero

⁹⁸ El régimen de coproducción se revela claramente en el hecho de que cada plano se rueda dos veces, una con los diálogos en italiano y otra en español. Si fuese una producción enteramente italiana “sería impensable que el productor costeara un doble rodaje” (Alberich 101). La participación española, como indica Alberich, se tradujo en “dos actores, Rafael Luis Calvo y Carlos Muñoz, la supervisión de los diálogos españoles de Fernando Fernández de Córdoba, la asesoría técnica militar de los tenientes-coroneles José Carvajal y Ricardo Villalba Rubio, los permisos de rodaje de exteriores en Toledo y en las ruinas del Alcázar, la provisión de imágenes de archivo procedente de noticiarios y del material requisado a los republicanos, y el permiso para la utilización de algunos himnos y marchas militares” (99).

⁹⁹ También *Romancero Marroquí*, *Frente de Madrid* y *Raza* fueron estrenadas en la Alemania nazi y prohibidas, tras la derrota alemana en la II Guerra Mundial, en los territorios del III Reich porque iban contra la causa aliada (Crussells, *Imágenes* 158).

también por el sacrificio individual y el drama personal, es ‘un film escabroso, filme de guerra, robusto y para nada refinado’ (citado en Costa 128).

En su argumentación sobre la existencia de un cine fascista español, Castro de Paz únicamente nombra *Sin novedad en el Alcázar* junto a *Frente de Madrid*¹⁰⁰ (Neville 1939) como los primeros ejemplos de justificación del alzamiento militar, rodadas ambas películas en Roma, pero no se detiene a analizarlas (36). Por su parte, Aronica la considera portadora de la estética y la ideología de la dictadura además de parte fundamental en la construcción y difusión de la leyenda del Alcázar (71). También Martínez-Bretón, en su estudio sobre la prohibición de *El Crucero Baleares*,¹⁰¹ señala *Sin novedad en el Alcázar* como modelo del cine propagandístico deseado por el régimen (150).¹⁰² Un cine que, en opinión de Román Gubern, debía establecer un tratamiento de los temas políticos “apologético, maniqueo, triunfalista y sin el menor asomo de conflictividad” (68).

Aronica realiza un estudio comparativo del guión en español e italiano así como de las fuentes literarias en las que se inspira su director para mostrar que los cambios de los años 60, que eliminaron los elementos fascistas, no fueron las únicas transformaciones que experimentó la película¹⁰³ sino que en el transcurso de la escritura del guión y su

¹⁰⁰ Desilusionado con la República, ya que casi muere al ayudar a personas de orientación conservadora, Edgar Neville decide colaborar con Franco realizando labores de espionaje gracias a su condición de primer secretario de la Embajada de Londres, “más por interés que por razones ideológicas” ya que era un “bon vivant conservador que sabía que iba a vivir mejor con Franco que con el Frente Popular” (Crusells, *Imágenes* 169).

¹⁰¹ Este largometraje estaba destinado a ser el equivalente de *Sin novedad en el Alcázar* para la marina. A pesar de haber contado con todos los permisos y con la estrecha vigilancia de un delegado del Ministerio de la Marina, no sólo del guión sino también del rodaje, los problemas económicos y, sobre todo, los de tratamiento del tema derivados de la poca experiencia del director mexicano Enrique del Campo, en opinión de Martínez Bretón, hicieron que el Ministerio de la Marina exigiese la prohibición e incautación de la película después de que un grupo de sus altos mandos asistiera a una proyección privada de la cinta un día antes de su estreno (Martínez Bretón 143-47).

¹⁰² No obstante, la versión española del documental *España heroica/Helden in Spanien* (Antonio Reig Gozalbes y Víctor de la Serna) producido por la Hispano-Film-Produktion en 1938 constituye un elemento fundamental en la fijación de discurso legitimador del alzamiento militar “como restablecimiento de la identidad española incommovible” (Sánchez-Biosca, *Cine* 56). Ya en la posguerra, en el marco de una producción privada aún no organizada, el cortometraje del Departamento Nacional de Cinematografía *Vía Crucis del Señor por tierras de España* (1940) con guión de Augusto García Viñolas y realización de José Luis Sáenz de Heredia establece los principios ideológicos y legitima la “Cruzada franquista” en términos religiosos, como señala el subtítulo ‘Para constancia del dolor que las furias comunistas hicieron al Señor’ (Gubern 66).

¹⁰³ Ferrán Alberich estudia las divergencias entre las diferentes copias de la película aunque asegura que no conservamos la obra tal y como se realizó en 1940 (99). Según Costa, tampoco se conserva el negativo original de la versión italiana sino que el que él pudo consultar era el resultante de la versión de 1956 en la cual se eliminaron más de 200 metros de rollo (118). No obstante, en la información que se ofrece en el DVD sobre la restauración llevada a cabo por la Filmoteca se asegura que se llevó a cabo a partir del negativo original de la versión española hallado en Italia, cuyos derechos fueron cedidos por los herederos del productor a la Filmoteca. Según el *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*, editado por del Amo García, la duración de la versión española de 1940 era de 119 minutos, a la que se le eliminan 15 minutos en la reposición (814). La duración de la película que se ofrece en la copia restaurada por la Filmoteca es de 114 minutos, por lo que me inclino a pensar que debe ser la original o muy similar a la misma.

rodaje, el film fue evolucionando para adaptarse a las condiciones políticas propias de España e Italia y a la situación internacional (77-89). Esto está en línea con el punto de partida del presente ensayo, que no es otro que el de la sintonía entre la esfera política y la cultural, y el traslado a ésta última de los esfuerzos de los falangistas revolucionarios para implantar su proyecto totalitario. En consecuencia, la película debe leerse teniendo presente la apuesta de Serrano Suñer por el acercamiento entre el Ejército y la Falange, paso necesario para la movilización del país requerida por la inminente participación española en la II Guerra Mundial.

Sin novedad en el Alcázar: el acercamiento entre la Falange y el Ejército

Cuando Augusto Genina (1892-1957) realizó esta película ya contaba con una sólida carrera y prestigio profesional. Su primera película, en 1912, inaugura una carrera de enorme productividad, fundamentalmente de dramas históricos, muy acordes con el gusto del público de la época. En la década de los años veinte realizó películas de éxito entre el público y la crítica en Alemania. Cuando regresó a Italia “estaba en la cima” (Crusells, *Imágenes* 171). Siguió trabajando hasta los años cincuenta, lo que “ha proporcionado a su obra la atención y el respeto de gran parte de los estudiosos y cinéfilos, con independencia de los calificativos que recibiría el cineasta por su compromiso con el régimen de Mussolini” (Costa 109).

La película fue un elemento fundamental en la construcción de la leyenda del Alcázar (Aronica 71). Como explica Vicente Sánchez-Biosca, el Alcázar de Toledo fue convertido en un privilegiado lugar de memoria por el régimen, con gran éxito en cuanto a su calado entre grandes capas de la población (“*Imágenes*” 57). Lo que la leyenda del Alcázar ofrecía al régimen fue que

construyó un héroe poco molesto (...) que en absoluto podía hacer sombra a (...) Franco; estuvo poco coloreado ideológicamente en relación con las disensiones internas que vivía el bando nacional (carlistas, falangistas, Iglesia), cediendo todo protagonismo al incuestionable y consensuado ejército; revivió la leyenda (...) del numantismo como expresión de la sempiterna resistencia nacional; se benefició de un largo legado histórico (...) susceptible de desencadenar los espejismo ‘históricos’ del franquismo (el Cid, Carlos V, Felipe II y así sucesivamente) y, (...) consumó el primer gran éxito simbólico de la guerra civil. (Sánchez-Biosca, “*Imágenes*” 49)

Como Aronica destaca, ambos regímenes tienen un objetivo propagandístico en esta coproducción: el régimen franquista pretende culpar de la contienda al gobierno republicano y legitimar su poder mientras que Mussolini, quien había apoyado la causa franquista durante la contienda “en nombre de la movilización permanente de la política imperialista de su régimen, justifica la reciente entrada del país en el mayor de los conflictos” (82). Aunque la crítica reconoce el carácter propagandístico de la obra, lo que no señala es su relación con el contexto internacional para el caso español. Si en Italia sirve para justificar de cara a los propios italianos la participación del país en un nuevo conflicto, en el caso de España se puede entender como un claro intento por preparar al país para la participación en la guerra. No comparto la opinión de Ferrán Alberich, quien

no relaciona la película con el contexto internacional de la II Guerra Mundial cuando duda del valor propagandístico de la película dentro de España. En su opinión, hay que entender la cinta como parte de “una operación destinada al exterior” (100). Si bien el interés del régimen en ofrecer fuera de las fronteras nacionales una visión heroica del episodio bélico resulta acertada, no debemos olvidar el papel que la cinta desempeña en el mercado interno. En el exterior, el ensalzamiento del heroísmo presentaría a los españoles como un deseable aliado para el Eje y, en España, constituirá una muestra de un comportamiento ejemplar.

La relevancia de esta historia para el mercado interno queda demostrada cuando Serrano Suñer en 1940 declaraba que la Guerra Civil aún no había terminado (Rodríguez Jiménez 342). La presentación de la contienda como inconclusa, junto a la exaltación de uno de sus episodios más conocidos y del heroísmo de sus protagonistas, hablan a las claras de la dimensión doméstica del esfuerzo propagandístico. Además, el hecho de que la cinta obtuviera el reconocimiento del festival veneciano otorgaba al régimen franquista prestigio en materia artística y cultural puesto que la película era presentada en los títulos de crédito como “una superproducción nacional”.¹⁰⁴

Si desde el punto de vista temático estamos ante una película bélica, también se la puede clasificar como parapolítica desde el punto de vista de la financiación. Emeterio Díez Puertas define como cine parapolítico el producido dentro de un sistema totalitario con un porcentaje de financiación privada elevado y que busca rendimiento económico y entretenimiento del público (*Montaje* 245). De hecho, una de las características del cine oficial franquista de la primera posguerra es que es producido con la colaboración de compañías privadas. No obstante, a pesar de este componente capitalista *Sin novedad en el Alcázar* responde perfectamente a la definición de cine propagandístico como aquél en el que “los contenidos se presenten creando una imagen positiva o negativa de ciertas personas, movimientos, sucesos, o instituciones, de forma que estimulen ciertos comportamientos en el espectador” (Díez Puertas, *Montaje* 246).

La guerra como espacio para el heroísmo y la cooperación

Sin novedad en el Alcázar relata el sitio por parte de las fuerzas republicanas a la Academia de Infantería de Toledo entre el 22 de julio y el 28 de septiembre de 1936, en la que se habían refugiado los oficiales sublevados y sus familias. Augusto Genina añade a este dato histórico el elemento de ficción en forma de dos historias de amor paralelas, una entre el capitán Dávila y Carmen, con final feliz, y otra entre Conchita y Antonio que acaba en matrimonio *in articulo mortis*, quedando Conchita viuda poco después. Aronica considera ésta la mayor aportación del director ya que propicia “la identificación del destinatario [con los personajes] y favorece la creación de consenso” (85-6).

La película comienza en la academia toledana con el capitán pasando revista a las tropas antes de que el coronel Moscardó ofrezca un discurso por la entrega de despachos

¹⁰⁴ Sin embargo, en una lista de películas estrenadas en Madrid elaborada por el Sindicato Nacional del Espectáculo en 1949 la nacionalidad que se le asigna es únicamente italiana (Ferrán 103). Este dato no es sino una muestra más del intento del régimen de eliminar su componente fascista tras el final de la II Guerra Mundial.

a los cadetes, tras la cual dos de ellos, Antonio y Pablo, van a Madrid. En la estación de tren toledana coinciden Conchita, su amiga madrileña Carmen, el novio de la primera, Antonio, el amigo de éste, Pablo y el capitán Dávila. Mientras esto sucede en Toledo, en Madrid Calvo Sotelo denuncia en el congreso la incapacidad gubernamental para solucionar los problemas de inseguridad y caos de España, por lo cual es asesinado. Frente a su tumba, y con el saludo falangista, un grupo de hombres jura venganza. Tras oír por radio la noticia del alzamiento los cadetes y el capitán Dávila regresan a Toledo inmediatamente. El comandante de la Academia, el coronel Moscardó, decide unirse a lo que denomina el “movimiento” y la “reconquista” de España liderados por Franco y las tropas destacadas en Toledo, la guardia civil y sus familias, entre las que se encuentran Conchita y Carmen, se refugian en el Alcázar.

A partir de este momento se inicia la defensa de la fortaleza, que irá acompañada de sufrimiento y sacrificio por parte de sus ocupantes. Por su parte, los políticos de la República, insisten en la rendición del Alcázar, algo que para el general republicano parece inminente cuando le comunican el arresto del hijo de Moscardó. Un miliciano se encarga de darle el ultimátum al comandante, quien lo rechaza.

Los ocupantes del Alcázar tendrán que superar varias amenazas sucesivas: el hambre, la emisión, por parte de radio Madrid, de la noticia de la rendición de la fortaleza y, finalmente, la voladura de una parte del edificio gracias a la excavación de unas minas. Estas pruebas dan la oportunidad a distintos personajes para demostrar su valentía individual y al conjunto de los asediados el compromiso y unidad en torno al proyecto común de la salvaguarda de los ideales nacionalistas.

La llegada de las tropas franquistas hace huir a los milicianos republicanos y, cuando el general hace su aparición entre los escombros en el patio del Alcázar, se encuentra a Moscardó informándole de la situación con un “Sin novedad en el Alcázar” y a los sitiados saludándole al estilo militar o, en el caso de los civiles o falangistas, con el saludo a la romana. Dicha frase no sólo da título al film sino que resume bien el espíritu falangista ante la adversidad y la cadena de mando, además de la jovial alegría del falangista.

La caracterización de los personajes se realiza siguiendo los principios de acumulación de características unívocas y de antagonismo entre los personajes del bando nacional y el republicano, es decir, que la construcción de los personajes en el cine sigue los mismos principios que Carbajosa señala para la novela falangista: “reiteración” y “antítesis” (113-20). El único lugar intermedio lo ocupan algunos de los militares que se mantienen fieles a la República, eso sí, reconociendo su admiración por los militares franquistas. Sirva como ejemplo el caso de Vicente Rojo, emisario de la República para negociar la rendición del cuartel. Antes de marcharse del Alcázar con la negativa de Moscardó a rendirse, pide estrecharle la mano, en claro gesto de admiración.

El capitán Dávila es el personaje principal, cuya función es servir de nexo entre la parte “histórica” del relato y la ficticia así como mostrar el modelo ejemplar de hombre y soldado nacionalista. En la parte que trata de los asuntos bélicos, Dávila se ve acompañado por el jefe del Alcázar, el comandante Moscardó, quien si bien no es el protagonista del film, desempeña un papel fundamental desde el punto de vista de la

propaganda: encarna la figura del Jefe así como la ética del sacrificio. En esta última función estará acompañado por otros personajes que también muestran el sacrificio personal como modelo ejemplar de comportamiento.

Moscardó es presentado como excelente jefe (militar) ya que sus decisiones siempre son acertadas y en ellas no interfieren motivos personales, como demanda el imperativo falangista de renuncia absoluta. No obstante, no se le representa sin sentimientos ya que cuando rechaza el ultimátum de su rendición a cambio de la vida de Miguel, a pesar de mostrar un estilo frío ante el sufrimiento que le causa el fusilamiento de su hijo, el dolor se muestra de manera contenida en el silencio del comandante y en su deambular cabizbajo entre los mandos militares que le acompañan. De esta manera se construye “un héroe humano cuyas debilidades engrandecían todavía más su gesto patriótico” (Sánchez-Biosca, “Imágenes” 49). Además, el estilo frío le sirve para contener la rabia, o el furor, que las acciones de los sitiadores republicanos provocan en dichos mandos. Este rasgo crea un paralelismo con Carlos V a través de la estatua del emperador controlando el furor, ya comentada, lo cual entronca al comandante con la tradición imperial española.¹⁰⁵ De esta manera, la película, como la leyenda, convierte al Alcázar en un mito, al hacer de este episodio bélico “una manifestación de la esencia española, en lucha contra el agresor y, merced a ello, escuchar a través suyo el fragor de gestas correspondientes a otros tiempos” (Sánchez-Biosca, “Imágenes” 49-50).

En la vertiente ficticia Dávila cuenta como pareja con Carmen, la cual sentirá una atracción inmediata hacia el capitán desde el mismo momento en que se conocen en la estación de tren de Toledo. Dávila es, como no podía ser de otra manera, apuesto, buen soldado y valeroso o, como reconocen desde el comienzo Antonio y Pablo, bizarro, lo cual corroborará el propio Dávila con sus acciones. Además muestra un profundo respeto a la disciplina y a la jerarquía militar. De ahí que cuando los soldados republicanos que acompañan a Rojo le intentan convencer que la resistencia es un suicidio, él muestra su disconformidad pero señala que “no nos toca a nosotros discutir esto (...). Son asuntos que incumben a ellos [los superiores]”.

Tanto Carmen como Conchita experimentan una evolución para convertirse en ejemplos de los modelos falangistas de feminidad, en los cuales se combinan ciertos rasgos tradicionales, como la superioridad de la función maternal de la mujer sobre cualquier otra, o la sumisión al hombre, con otros más afines a la modernidad, como la preferencia por una mujer enérgica y con carácter, eso sí, “siempre al servicio de la causa y supeditada al varón” (Caamaño 424). Carmen, siguiendo lo que Suleiman denomina en el contexto de la novela, “estructura de aprendizaje positivo”¹⁰⁶ (74-85), pasa de una mujer con cierta independencia, caprichosa, egoísta y manipuladora de hombres, correspondiente a lo que Carabias Álvaro designa como “Eva moderna” (23), al modelo falangista de la *nueva mujer*. Carabias Álvaro afirma que el modelo de feminidad falangista conserva ciertos rasgos de la Eva moderna, como una estética con toques

¹⁰⁵ Aunque en la película no se haga explícito, la leyenda del Alcázar también invoca el paralelismo entre Moscardó y Guzmán el Bueno en la resistencia de Tarifa (Sánchez-Biosca, “Imágenes” 51-4). Como es sabido, Alonso Pérez de Guzmán también sacrificó la vida de su hijo en la defensa de Tarifa frente a las pretensiones del infante don Juan, tío del entonces monarca Sancho IV, en 1294.

¹⁰⁶ Es mi traducción para el concepto en inglés de “structure of positive apprenticeship”.

vampirescos, cierta independencia y descaro (21), “el glamour de su clase acomodada, influyente y cosmopolita, [y] su carácter aventurero, ambicioso e incluso ‘chic’” (19). A ello añade la conciencia política y el desarrollo de una actividad en la esfera pública complementaria a la del hombre (20 -1).

La Sección Femenina de Falange basa esta capacidad de acción en el ideal burgués decimonónico de feminidad en el que las relaciones de género son complementarias (Kebadze 61). En el discurso falangista se le ofrece a la mujer un ámbito de acción en la esfera pública, dentro del contexto bélico, al complementar los esfuerzos del hombre en el servicio a la causa y a la nación, eso sí, manteniendo la hegemonía masculina puesto que las actividades que las féminas podían desempeñar están, casi exclusivamente, destinadas al cuidado del hombre, siendo, fundamentalmente, enfermeras.

La transformación de Carmen es inducida por su presencia en el Alcázar en el ambiente bélico y por su amor a Dávila, quien encarna los ideales nacionalistas. Este contexto le permite conocer la verdad, es decir, que el objetivo vital personal debe trascender el nivel individual para luchar por algo superior, la nación, y por tanto adquirir conciencia política. Con ello Carmen adquiere el rasgo que la distingue de la mujer conservadora tradicional apolítica: su compromiso con la ideología falangista. No obstante antes de acceder a la verdad que moldeará su vida, el personaje de una estructura de aprendizaje positivo debe pasar por diversos estadios (Suleiman 77). Al comienzo, la idea de trasladarse al Alcázar causa fastidio a Carmen y ya en los sótanos intenta manipular a Dávila, como acababa de hacer con Pablo, para que le proporcione una mejor estancia, a lo cual él se niega y le priva de los privilegios que había conseguido gracias a Pablo arguyendo que “la han tratado demasiado bien”. La reprensión de su conducta caprichosa por parte de Dávila junto al temor que le causa un bombardeo constituyen las pruebas que Carmen debe superar para tener acceso a la verdad. Cuando se vuelven a encontrar, Carmen le pide disculpas a Dávila por sus “ridículas exigencias tan fuera de lugar” y solicita ser enfermera lo cual representa una nueva vida de acuerdo a la verdad descubierta y se ajusta al modelo de activismo político aceptado para las mujeres falangistas que consiste en “una amplia actividad logística asistencial e ideológica” pero nunca bélica (Carabias Álvaro 20). Suleiman insiste en que una vez conocida la verdad el personaje reajusta su existencia a los nuevos parámetros de la doctrina hallada (77-8).

Otro indicio del cambio es que, como ella confiesa, cuando obtuvo el título de enfermera de la Cruz Roja fue para estar cerca de un médico que le gustaba, sin embargo ahora sólo quiere ser útil, pasando pues del egoísmo a la generosidad y compromiso con la colectividad. El capitán Dávila entonces interpreta para el espectador la causa de ese cambio: “la permanencia aquí empieza a hacerle entrar en razón”, juicio confirmado por ella misma.

En una secuencia posterior ya como enfermera, Carmen ha asumido su función de servicio no sólo al hombre sino también a la causa de los sublevados como revela su firme creencia en que no se rendirán. Su compromiso con los ideales de los nacionalistas le confiere no sólo generosidad sino también valentía dado que el temor que le causan los bombardeos ha perdido intensidad. De hecho, confiesa a Dávila que pronto será como él puesto que “en materia de valor le h[a] tomado por modelo”. Carmen encarna una de las características que Carabias Álvaro observa en el modelo de feminidad falangista: “un

carácter luchador (...) cimentado en una fe férrea en la Falange” (21). El cambio, pues, se ha completado, como confirma Dávila al preguntarse si es la misma mujer de hace dos días. Ella responde que “la otra mujer la h[a] olvidado”. El acto de interpretación por parte de los personajes de las acciones y estados de ánimo por los que atraviesan constituye, según Suleiman, una estrategia persuasiva ya que es una mimesis de la actividad que la audiencia realiza al enfrentarse a una obra artística (79). Es por ello que el cambio de Carmen se convierte en modelo para el espectador.

Por otra parte, Carmen, representante de la modernidad en cuanto a la independencia femenina, sufre una transformación que implica la muerte simbólica de la “Eva moderna”, en su faceta desafiante del patriarcado, para que pueda (re)nacer la mujer falangista. Se retoma con ello el mito, fundamental en la ideología falangista, de una destrucción necesaria previa al renacimiento (Labanyi, *Myth* 37). Lo que desaparece en esta muerte simbólica es un sistema de valores que otorga preeminencia al individuo sobre la comunidad y un modelo de comportamiento moderno regulado por lo que el fascismo entendía como egoísmo. El interés nacido en la Ilustración por la emancipación del individuo es canalizado por el falangismo hacia su reinserción en la nación, lo que refleja la neutralización por parte de la Falange de la faceta cultural de la modernidad y, consecuentemente, de su potencial liberador y de cambio.¹⁰⁷

Si en Carmen la muerte simbólica es la de la independencia de la mujer moderna, la de Conchita implica la destrucción de la mujer tradicional conservadora sin opinión política. La función principal del personaje de Conchita es mostrar la vertiente femenina de la ética del sacrificio en su máxima intensidad: la serena aceptación del sufrimiento que le trae la muerte real de su amado y la adquisición de conciencia política. Al final de la película, a la alegría desbordada de los ocupantes del Alcázar tras su salvación se contrapone el dolor sereno, matizado por la satisfacción de la victoria, de Conchita. En la secuencia anterior de la detonación de las minas, a pesar del enorme sufrimiento, una Conchita ya viuda no sólo aparece vendando heridos, es decir, sirviendo a la causa como enfermera, sino que, en un plano contrapicado que refuerza visualmente su figura, insta a un grupo de hombres y mujeres pesimistas sobre la resolución de su situación a compartir su fe absoluta en la salvación. Dicha fe es intensificada, según las palabras de Conchita, por la muerte de Antonio. La ausencia del marido la empuja a adquirir una capacidad de acción en la esfera pública antes reservada al espacio doméstico (trasladado a los sótanos del Alcázar) y a construir su autoridad gracias a su firme creencia en los ideales de Falange. Nos hallamos, por una parte, ante el comportamiento ejemplar de la viuda falangista, quien lejos de desvanecerse en el dolor adquiere fuerzas del padecimiento para colaborar en la victoria mediante una labor de enfermera y de mantenimiento de la moral. Por otra parte, la de Antonio es otra muestra de muerte ritual como paso previo para la salvación colectiva, una salvación que lleva implícito el renacimiento de la nación, siendo

¹⁰⁷ La Guerra Civil supuso “the final uncoupling of liberalism’s cultural project from that dimension of ‘modernity’ understood as the imperative to capitalist economic development. In repudiating the former so as to facilitate the latter, Francoism set itself the (ultimately unachievable) goal of securing the permanent separation of cultural and political modernity from the modernization process” (Graham, *Spanish* 10).

éste, como ya indiqué, un punto de máxima importancia en la ideología falangista (Labanyi, *Myth* 37).

Como espero haber mostrado, en los dos personajes femeninos lo que nace a partir de la transformación es el compromiso político con los ideales nacionales y la guerra. Si como asegura Carabias Álvaro, tras acabar la Guerra Civil el ideal femenino que propaga una revista clave como *Y. Revista para la mujer* “conserva el glamour=belleza=feminidad” de la mujer moderna falangista pero “pierde el activismo político fuera del hogar”¹⁰⁸ (26), esta representación entra en conflicto con la que ofrece *Sin novedad en el Alcázar*. La explicación más sólida a mi juicio es el intento de Falange de movilizar a las mujeres en apoyo de su proyecto bélico.

Frente a la galería de personajes modélicos se halla la de los personajes del bando contrario: políticos republicanos, de los que se excluyen los de la derecha de Calvo Sotelo, milicianos y ciudadanos republicanos, retratados como superficiales y sin valores morales. El tiempo en pantalla de éstos es considerablemente menor y su única función es subrayar el contraste moral con los personajes franquistas y motivar las acciones y valoraciones de estos últimos.

Mientras que el modelo ideal femenino es presentado al espectador desde casi el comienzo de la historia en el personaje de la renacida Carmen, su polo opuesto no aparece sino brevísimamente en dos momentos: al comienzo, cuando tras el discurso de Calvo Sotelo los parlamentarios le increpan y vemos un plano medio de una parlamentaria, probablemente, la Pasionaria ya que grita “muera, muera”. El segundo momento es casi al final, en la secuencia sobre la voladura de las minas bajo el Alcázar, en la que vemos a varias mujeres junto a un grupo de periodistas y políticos republicanos. Una de ellas representa el tipo de mujer masculina, ya que va vestida con traje de chaqueta y pantalón. Como indica Carabias Álvaro, la mujer falangista es femenina y se negó a usar tanto las armas como el pantalón (45), lo que simboliza la aceptación de la diferenciación de roles por género característico del sistema tradicional patriarcal y la falta de intención de las falangistas de usurpar la posición hegemónica masculina.

La otra vertiente en la representación falangista de la feminidad republicana es la mujer “pecadora” encarnada en las mujeres sensuales que acompañan a los políticos del Frente Popular. En este sentido, Carabias Álvaro destaca el esfuerzo de la mujer falangista por distinguirse de la otra, la ‘roja’. Si bien las féminas de Falange podían coquetear, nunca sobrepasarían la barrera del decoro (25). Estos personajes republicanos se han reunido en un alto frente al Alcázar para “disfrutar” su demolición, lo cual contrasta intensamente con el sufrimiento de los refugiados y por ello resalta la crueldad y deshumanización de los primeros. En una clara adaptación cinematográfica de la estructura de confrontación a la que ya me referí en *Camisa azul* y que, como establece Suleiman, supone el enfrentamiento de dos bandos, el del bien y del mal absolutos (102), a la secuencia de la angustia de los nacionales le sigue, por medio del montaje, la del deleite republicano ante la inminente destrucción.

¹⁰⁸ En mi opinión, Carabias Álvaro ofrece una perspectiva global de la posguerra sin diferenciar los primeros años hasta 1942, de máxima influencia de la Falange ortodoxa, de los años posteriores en los que incluso el órgano oficial de la Sección Femenina tendría que adaptarse al modelo franquista.

Los políticos republicanos comparten la categoría del bando malvado con los milicianos. Los principales rasgos con los que se les representa son su bajeza moral, su cobardía y falta de pericia militar, lo cual se ve completado por una caracterización grotesca, como se puede apreciar en el jefe de milicias que da el ultimátum a Moscardó. Vestido con un mono negro, destaca en él su obesidad, su aspecto físico desaliñado y la rudeza en el habla. En cuanto a la falta de pericia en el combate, son constantes los planos de las bajas causadas entre ellos por los disparos de los nacionales. También la interpretación de la excavación de las minas que ofrece uno de los mandos militares nacionales apunta hacia la incapacidad de los republicanos para las labores militares por su cobardía lo que provoca que como “no son valientes para derrotarnos frente a frente, emplean la dinamita”. Los comentarios del resto de los presentes contribuyen a completar la negativa caracterización de los milicianos. Lo que subyace en los calificativos despectivos sobre los milicianos es la ilegitimidad de la violencia que practican: “no son soldados, son asesinos”, “bandidos”, “cobardes”.

Hay tres momentos en los que se subrayan los defectos morales de los milicianos. Durante su salida del Alcázar para avisar a las tropas franquistas que el Alcázar seguía resistiendo, el capitán Vicente Álvarez mantiene una conversación con dos milicianos en la que uno de ellos considera que se deberían lanzar gases asfixiantes para acabar con el problema del Alcázar y el otro afirma, sin rastro de preocupación, que aunque se ha devuelto el suministro de agua a la fortaleza, ésta está envenenada y que “el que la bebe la ‘endiña’”.

Asimismo, para intentar forzar la rendición del Alcázar unos milicianos recurren a la amenaza de violar a la mujer de uno de los soldados franquistas. Aunque no aparece en pantalla, el cumplimiento de la amenaza se sugiere por los gritos desesperados de la mujer fuera de campo mientras que en pantalla se recoge la ira impotente del marido. La violencia contra los civiles simpatizantes del bando nacional por parte de los milicianos se representa como un hecho común cuando Vicente Rojo no puede garantizar a Moscardó la seguridad de los civiles del Alcázar en el caso de que el último autorizara la salida de los mismos.

El disparo por parte de un miliciano a Antonio durante una tregua pactada por ambos bandos provoca un gran nivel de emotividad puesto que en ese momento Antonio relataba ensoñado a su compañero Pablo sus planes de futuro tras el matrimonio con Conchita. La actuación del miliciano no sólo muestra la falta de ética sino que también resalta la ausencia de jerarquía militar y el caos con el que el discurso falangista representaba a la República.

En el bando nacional encontramos dos modelos de masculinidad, la hegemónica, encarnada por los militares, especialmente, Dávila, y la subordinada en el personaje de Pablo. Dávila, al igual que el protagonista de *Camisa azul*, despliega una gran valentía y heroísmo en su lucha por los ideales de los sublevados, los cuales implican la dominación de otros individuos, así como gran capacidad de sobrellevar el sufrimiento sin quejarse. Por otra parte, Connell define la masculinidad hegemónica como “the configuration of gender practice which embodies the currently accepted answer to the problem of the legitimacy of patriarchy which guarantees (or is taken to guarantee) the dominant position of men and the subordination of women” (77). Dávila ejecuta el

comportamiento adecuado con respecto a la Carmen moderna, es decir, antes de su conversión falangista, puesto que no sólo resiste, sino que revierte el intento de ella por controlarle.

Frente a este despliegue de masculinidad hegemónica en Dávila, Pablo encarna la debilidad masculina con respecto a las pretensiones manipuladoras femeninas y por ello representa un modelo de masculinidad subordinada. Esto también se relaciona con el imperativo falangista de estilo ya que frente a Pablo, que se deja dominar por sus sentimientos permitiendo la manipulación de Carmen, Dávila hace gala de un estilo frío que no sólo le salva del dominio femenino sino que impone el masculino sobre ella.

De acuerdo a Connell, en el contexto global de hegemonía masculina en la sociedad, existen grupos de hombres que son dominados porque su masculinidad no se ajusta a las características del modelo hegemónico. El grupo más evidente es el de los hombres homosexuales, pero también existen hombres heterosexuales que se insertan en la categoría de masculinidad subordinada (78-79). La incapacidad de Pablo para negar los caprichos de Carmen le generan el desprecio de ésta, una amonestación de Dávila y el ser relegado a un papel meramente anecdótico en el desarrollo posterior de la historia, una vez que se subraya el comportamiento masculino correcto en relación al género opuesto, que no es otro que la dominación de la mujer.

A diferencia de *Camisa azul*, en la que el enemigo republicano era animalizado pero también asimilado a la feminidad y por tanto desprovisto de masculinidad, en *Sin novedad en el Alcázar* se caracteriza a los milicianos con rasgos de animales pero no se les feminiza. La animalización se realiza a partir de un paradigma que combina elementos culturales, militares y religiosos y está motivada, en un nuevo ejemplo de la “técnica de la amalgama” (Suleiman 190-3), por apoyar la ideología equivocada, el marxismo. Los milicianos, además de hombres de aspecto más que rudo y desaseado, carecen de modales, de sensibilidad hacia el valor simbólico de los monumentos, de pericia y ética militares, de valores morales y de piedad. Su deshumanización no implica una inversión del género, por lo que debemos hablar de una masculinidad marginalizada que, como Connell apunta, es el resultado de “[t]he interplay of gender with other structures such as class and race” (80), o en el caso de *Sin novedad en el Alcázar*, ideología política.

La narración de los hechos sigue una ordenación cronológica y un desarrollo causal con una sucesión rápida de los acontecimientos. El ritmo ágil se consigue por el modo de presentar la información mediante dos tipos de alternancia gracias a un hábil uso del montaje. Por un lado, se hallan las secuencias que se desarrollan en el interior del alcázar y en el exterior y, por otro, las que se ocupan de la parte “histórica”, en las que incluyen imágenes de archivo de Toledo, del Alcázar y de aviones de combate, y las que tienen como tema el elemento ficticio. A estas alternancias se suma la estructura de confrontación mediante la cual se oponen el sufrimiento de los nacionales a la falta de escrúpulos republicana.

El relato de la historia, o argumento, se ajusta en la mayoría de los casos al modelo de “*narración omnisciente*”, o “ilimitada”, en el cual como espectadores “sabemos,

vemos y oímos más que ningún personaje” (Bordwell 75).¹⁰⁹ Cuando se le oculta al espectador cierta información es por motivos de suspenso. Así, tras producirse la detención del hijo de Moscardó únicamente se informa de la trascendencia de la captura pero se oculta la identidad del detenido de forma que, cuando la información es conocida, la identificación del espectador con el coronel Moscardó es más intensa puesto que el conocimiento llega de forma simultánea a ambas instancias. La creación de suspenso es también el motivo de que, tras la voladura de las minas, desconozcamos inicialmente la suerte de la población civil. Incluso en los casos en los que los espectadores conocieran esos datos, el suspenso funcionaría al generar expectativas que después se cumplen.

El argumento reduce la información que el espectador recibe al comportamiento externo de los personajes, lo que hacen y lo que dicen, y en ningún momento accedemos a sus mentes. Con todo ello se reviste de objetividad (Bordwell 78) lo que en realidad es una narración desde un punto de vista determinado por la ideología fascista. La pretensión de objetividad se acompaña del uso del montaje de primeros planos de periódicos y/o locutores de radio para resumir ciertos acontecimientos, como la suerte de Calvo Sotelo, al inicio de la película, y los cinco días de resistencia del Alcázar tras la voladura de las minas, al final. No hay un narrador, en forma de voz en off o de uno de los personajes, que nos relate los hechos, sino que el desarrollo del argumento presenta los acontecimientos. No obstante, especialmente en el caso del resumen del destino de Calvo Sotelo, el sistema de puntuación a base de fundidos encadenados, desvela la imposición del punto de vista nacionalista a la lógica causal con la que se desarrollan los hechos. Los habituales planos contrapicados de políticos republicanos acentúan alguno de sus defectos, inculcando en el espectador un juicio negativo sobre ellos.

Asimismo, Moscardó y otros personajes de las fuerzas sublevadas continuamente vaticinan la actuación de los republicanos, lo cual sirve no sólo para reforzar el suspenso, sobre si se cumplirá o no la profecía conforme el argumento avance, sino también para conferir autoridad a los juicios de carácter moral que genera el comportamiento de las fuerzas leales a la República. La construcción de autoridad se inicia con la previsión de Moscardó, y posterior cumplimiento, de que la República enviará tropas y aviación tras su negativa a entregar a Madrid las armas que posee. La posterior defensa del Hospital de afuera da oportunidad a un capitán, estrecho colaborador de Moscardó, para lucir su superior juicio, en este caso militar, en la organización de dicha defensa adivinando la estrategia de ataque republicana.

Este mecanismo pronosticador es constante hasta el final de la película, reforzándose la sacralización de Moscardó al cumplirse su propia profecía de que encontrar grano significaría que Dios les estaba ayudando. La asistencia divina junto al propio comportamiento de los republicanos avala los enjuiciamientos que desde las

¹⁰⁹ Bordwell distingue entre películas que se ajustan a un sistema formal narrativo y las que presentan un sistema formal no narrativo. Las primeras son aquéllas que narran una historia y Bordwell define narración como “una *cadena de acontecimientos con relaciones causa-efecto que transcurre en el tiempo y en el espacio*” (65). Esta definición es válida independientemente del medio en el que se desenvuelva el relato. Por ello sigo a Bordwell en el préstamo de conceptos pertenecientes al campo literario para abordar el estudio de la narración en el cine.

fuerzas franquistas, y especialmente a través del personaje del comandante, se emiten en referencia al bando republicano.

Propaganda: sacrificio personal y liderazgo falangista en la senda hacia el Imperio posible

En los valores de los que hace propaganda la cinta se halla una representación de las bases ideológicas del régimen franquista tal y como las fusiona FET y de las JONS: valores castrenses como el honor, la valentía o la caballerosidad junto a valores católicos, como la abnegación, aceptación del sufrimiento y la confianza en Dios, presididos por la obsesión falangista con el sentido de jerarquía, y consecuentemente con la figura del jefe, y con la necesidad de destrucción de unas vidas para permitir la reconstrucción de la nación.

La fusión de las diversas posiciones ideológicas reaccionarias en el partido único implica el aumento de importancia de los elementos militares y religiosos, los cuales aunque presentes en la Falange ortodoxa se hallaban subordinados al objetivo de revolución (reaccionaria). De forma paralela al ascenso de lo militar y religioso se da un descenso en la importancia ideológica del proyecto revolucionario en el conjunto de FET y de las JONS. Este equilibrio de posiciones se halla tras alguno de los cambios sufridos por el guión original de *Sin novedad en el Alcázar* y cuyo resultado es la reducción del protagonismo de la Falange originaria. Según Alberich, se eliminó una secuencia de asesinato de un joven en Toledo y la posterior referencia al muchacho como falangista por parte de Moscardó (100). Alberich considera que se pudo prescindir de esta secuencia porque la del asesinato de Calvo Sotelo tiene similar significación y por tanto “la violencia de los días anteriores a la rebelión militar ya quedaba suficientemente explicada” (100). Sin embargo, es mi opinión que hay que contextualizar esta eliminación en el panorama de las tensiones internas entre las facciones ideológicas del régimen, incluso en estos momentos iniciales de mayor influencia falangista. Al mismo intento de equilibrar la influencia falangista responde que la Comisión de Censura Cinematográfica ordenara, como informa Alberich, la inclusión de los himnos Nacional, Oriarmendi y de la Legión, junto al ya presente “Cara el Sol”, tras la presentación de la película en la muestra veneciana (101-2).

No obstante, el sacrificio personal, vinculado en la ideología de Falange al proyecto palingenésico de la nación, es el elemento más destacado desde el punto de vista de la propaganda, y así lo muestra la presencia de cuatro historias vitales cuyo desenlace es la pérdida de la vida o de un ser amado: Antonio, Pedro, un ex-novio de Carmen, el capitán Álvarez e, implícitamente, el hijo del comandante Moscardó. Aunque en el régimen franquista hay tensiones internas entre diferentes posiciones ideológicas, Falange ostenta la mayor influencia y la participación española en la II Guerra Mundial, en estos momentos, únicamente contaba con una oposición firme por parte del sector católico. Es por este motivo que elementos centrales de la ideología falangista, como la aceptación serena del sacrificio, el estilo o la jerarquía, son componentes fundamentales del relato filmico.

La secuencia del fusilamiento del capitán Álvarez es significativa por su uso del montaje y por las implicaciones ideológicas. Se inicia con un ejemplo de montaje temático al pasar, mediante fundido encadenado, de un plano de unas barras de pan a un plano general de un campo de trigo. Desde el descubrimiento del capitán hasta su muerte aparece en pantalla el primer plano de la rueda de un carro desde la que la cámara se desplaza lateralmente para encuadrar al capitán a punto de ser fusilado. La organización de las imágenes de este modo sugiere metafóricamente que el fusilamiento de los sospechosos de ser fascistas, sin ofrecerles un juicio justo, es un proceso mecánico. La sospecha inicia el movimiento circular que conduce inexorablemente al ajusticiamiento de un acusado cuyo único delito, según la película, era el de defender España. Con ello se enfatiza la injusticia de las milicias republicanas.

La secuencia es seguida por el nacimiento de un niño en los sótanos del Alcázar y tras ello, el conocimiento del avance hacia Toledo de las tropas franquistas con lo que, gracias a esta organización de los acontecimientos por medio del montaje, se genera la idea de que al sacrificio le sigue lógicamente la salvación. La misma conclusión se extrae del fallecimiento de Pedro, ex-novio de Carmen, quien justo antes de morir le confiesa a Dávila el amor de Carmen hacia él, de manera que la muerte del primero facilita el amor entre los segundos. La exaltación del sacrificio personal se debe a que la “[p]ropaganda does not change *conditions* but only *beliefs about conditions*” (Lerner 346). Las durísimas condiciones de existencia de la mayor parte de la población española, incluso de quienes pertenecían al bando de los vencedores, adquieren el significado de circunstancia necesaria. El sacrificio individual de unos personajes es lo que permite la felicidad de otros, y a un nivel colectivo, la abnegación de todos los “defensores” del Alcázar facilita una de las victorias decisivas para los rebeldes que además se convertiría en uno de los mitos más queridos del régimen. El énfasis en la aceptación estoica del sufrimiento personal y la muerte se relaciona con el mito del Ave Fénix y la creencia falangista en el renacimiento de la nación de las cenizas de la destrucción. Ningún objeto cultural puede alterar las condiciones materiales del receptor pero sí puede influir en la manera en que éste se enfrenta a esas circunstancias y, por tanto, en su conducta. La modificación o el reforzamiento del comportamiento de un grupo es un elemento central de la técnica propagandística (Cole 5). *Sin novedad en el Alcázar* demanda de la población la identificación de la guerra como única solución contra el comunismo y la aceptación entusiasta de los sacrificios derivados de la misma. La propaganda política se realiza en el film por medio de varios recursos: los diálogos constituyen la parte más evidente, pero junto a ellos desempeñan esta misma función de forma más sutil la caracterización de los personajes como agentes, más que como individuos, la ordenación de los acontecimientos en la narración a través del montaje, todo ello ya analizado, la manipulación de determinados nombres y el empleo del himno y el saludo falangista en momentos de desatada alegría.

Los nombres de los personajes históricos no aparecen en la película ya que son o cambiados, como el del capitán Dávila, que es en realidad el capitán Vela, o sustituidos por la categoría que desempeñan: Moscardó es simplemente el comandante o el coronel. Aronica explica que el significado de esta manipulación en el caso italiano es la creación de un modelo de comportamiento simbólico aplicable por el espectador italiano a su propio contexto (82). Esto mismo se podría decir para el caso español. El contexto de la

intensa divulgación de los éxitos militares alemanes, la adhesión italiana a la contienda, el encuentro de Franco con Hitler y después con Mussolini, y el ferviente deseo falangista de continuar la lucha que comenzara en la Guerra Civil contra el comunismo obliga a entender la película como propaganda de la participación española en la contienda a través de la exaltación del sacrificio y del recuerdo del enemigo comunista.

Finalmente, hay que destacar el uso diegético y extradiegético del himno falangista en el momento de alegría desbordada cuando los ocupantes del Alcázar averiguan la cercanía de las tropas franquistas. Este himno es diegético en este momento ya que vemos a todos los ocupantes del Alcázar cantándolo, especialmente al capitán Dávila, a quien Carmen observa extasiada. El segundo momento, también de enorme carga emocional y alegría, en el que se emplea el himno, ésta vez de forma extradiegética, y que después se enlaza con otros temas militares con el fin de subrayar la pretendida unidad dentro del bando nacional, es durante la llegada de las tropas franquistas al patio del Alcázar. Esta alegría se convierte, al entonar o escuchar el “Cara el sol”, en reafirmación de la ideología de la Falange. Además, esta última escena se cierra con un inquietante plano medio sobre un grupo de mujeres, que con seriedad y orgullo saludan al estilo falangista.

Es el carácter propagandístico de la obra el que explica que al sistema formal narrativo se adapten los rasgos propios de la forma retórica. La forma retórica en el cine presenta según Bordwell, cuatro atributos básicos: en primer lugar, “se dirige abiertamente al espectador, intentando proponerle una nueva convicción intelectual, una nueva actitud política o la acción directa” (112). En segundo lugar, a pesar de que el tema de la película es de opinión y no de ciencia, el cineasta presentará su opinión mediante una argumentación con pruebas para que parezca más creíble (113). Ambos rasgos se hallan tras el uso de un texto inicial en el que se afirma que

[e]ste film se propone hacer revivir en la pantalla el sublime heroísmo de los defensores del Alcázar Toledo. Todos los episodios que componen la reevocación de la gloriosa epopeya y todos los personajes que en ella aparecen, desde el ilustre Jefe del Alcázar al más humild[e] combatiente, se han inspirado en testimonios y documentos de absoluta autenticidad histórica.

La presencia de este texto pretende guiar la interpretación de la película por parte del espectador ya que le induce a pensar que los hechos relatados son un fiel reflejo de los acontecimientos históricos, que el cineasta presenta sin ningún tipo de manipulación, cuando sabemos que la mera angulación de la cámara connota la imagen en una cierta dirección. El registro empleado para sustantivos, “heroísmo”, “epopeya”, y adjetivos, “sublime”, “gloriosa”, “absoluta”, está en la línea de la retórica oficial grandilocuente. El pretendido rigor histórico se alza como la prueba que transforma la visión particular del cineasta en un relato objetivo. A esto también colaboran las opiniones pronunciadas por los personajes nacionalistas sobre la maligna actuación de los republicanos y la creación de una estructura narrativa aparentemente objetiva.

Este tipo de películas retóricas gira en torno al significado explícito y la ideología. A menudo el cineasta apela a las emociones como recurso persuasivo (Bordwell 113).

Son múltiples los ejemplos que se podrían dar ello, pero es especialmente emotiva la secuencia de la misa colectiva en los sótanos del Alcázar cuando sus ocupantes preparan sus almas para la muerte. El matrimonio entre Antonio y Carmen, con el que termina la secuencia, es de un gran patetismo. También apela a las emociones el posterior lento travelling sobre los civiles hacinados, fundamentalmente mujeres, niños y ancianos, en los sótanos tratando de que el sueño disipe la angustia por el eventual estallido de las minas.

Por último, Bordwell afirma que una película retórica intentará “convencer al espectador de que realice una elección que tendrá consecuencias en su vida cotidiana” (113). En este sentido, el título de la versión española es significativo porque subraya la continuidad del estoicismo. La traducción del italiano debería haber sido *El asedio del Alcázar*, lo cual no sólo podría haber dado cierto protagonismo simbólico a los republicanos, al ser quienes llevaron a cabo el asedio, sino que además, en mi opinión, sugeriría implícitamente una mayor circunscripción de los hechos al momento histórico de la contienda. Al elegir por título la célebre frase pronunciada por Moscardó al general Varela en agosto de 1936, cuando todavía quedaban dos años y medio de lucha, se privilegia el sentido de movilización permanente característico de los regímenes fascistas, en los cuales este tipo de historias tienen una función simbólica iterativa en vez de singular.

La representación de la Guerra Civil que encontramos en *Sin novedad en el Alcázar* muestra la actuación de los personajes del bando nacional como necesaria de manera que legitima el alzamiento. La situación socio-política española previa al estallido es brevemente resumida en el discurso de Calvo Sotelo. La reacción airada de los diputados republicanos y sobre todo el asesinato del diputado cedista ponen en marcha el mecanismo del alzamiento, lo cual es presentado con una lógica causal supuestamente objetiva. Se justifica, por tanto, la “Cruzada” contra el gobierno legítimo de España y la victoria del bando nacional. Asimismo, es necesario tener presente que al mito de la Cruzada se le asocia el del Imperio. Santonja resume las palabras de Santiago Montero Díaz en 1939 afirmando que la “Cruzada, pues, [estaba] destinada a resolverse en Imperio”, pero no “de vagos anhelos evangelizadores ni melancólicas peregrinaciones caritativas. No existiría Imperio sin base territorial” (97). Penella destaca la tendencia del discurso falangista a hacer uso de una retórica del Imperio. Por ello asegura que Falange tiene la cabeza vuelta hacia el pasado a diferencia de Mussolini y Hitler, quienes miran hacia el futuro y a las posibilidades reales de creación de un espacio vital (102). En mi opinión, esta retórica imperial se utiliza como modelo para ilustrar y convencer de la capacidad española para recuperar un papel político de importancia a nivel internacional. Falange considera comparables la situación política y económica de la España de comienzos del siglo XVI y la del siglo XX. En ambos casos se produce una conquista violenta del territorio a enemigos “extranjeros” y existen unas condiciones económicas no demasiado favorables, a pesar de lo cual la España del Renacimiento lleva a cabo la conquista y colonización del nuevo mundo. Como explica Neocleous para el fascismo italiano, “[t]he spirit of eternal Rome was invoked not to regress to a previous civilization, but to encourage Italians to become a new race, a reborn great people” (72). Lo que Falange invoca es la España imperial del siglo XVI para que sirva de estímulo al renacimiento de la nación.

La participación española en la II Guerra Mundial constituía el pasaporte hacia el segundo viaje imperialista soñado por Falange, cuyo destino era el norte de África, y para el cual necesitaba la colaboración decidida de la población. Ante las difíciles condiciones de subsistencia que soportaba, la manera de promocionar la intervención en el conflicto era la exacerbación de un sistema de valores basados en el sacrificio, el estoicismo, el patriotismo y la obediencia junto a la exaltación de la guerra.

Tal y como se revela en los personajes, la guerra crea las circunstancias para que el hombre muestre su coraje y amor a la patria y con ello sirva de ejemplo a otros. También permite que la mujer recupere su papel tradicional de servicio al hombre, al cual se añade el elemento falangista del servicio a la causa y, a consecuencia de ello, a la nación. Además, se muestra la unidad del bando nacional en una ordenación jerárquica en la que el comandante se halla en la cúspide dirigiendo los destinos de militares y civiles, estando estos últimos en la base, la cual en la estructura del Alcázar corresponde a los sótanos. Las decisiones del comandante tienen por objetivo la defensa de la nación y de sus súbditos, considerados como tales únicamente aquéllos que comparten la misma ideología.

El estoicismo que los personajes asediados exhiben frente a las penalidades que acarrea la guerra sirve de salvación personal y nacional como se manifiesta en Carmen y también Pedro, quien asegura haber cambiado por su estancia en el Alcázar y poco antes de morir en acto de servicio le pide a Dávila que le informe a su padre de sus acciones para compensar los años en los que su conducta impidió a su padre sentirse orgulloso de él. El comandante, Conchita, el capitán Álvarez, Pedro y Antonio encarnan la ética del sacrificio personal, los tres últimos en la variante de la muerte ritual que permite el renacimiento, y los primeros, en la aceptación serena de las pérdidas de seres queridos que la guerra conlleva. Todos ellos encarnan el modelo de comportamiento ejemplar para un estado en movilización permanente y más aún en el caso español, donde las condiciones de vida eran extremadamente duras con lo que la perspectiva de participar en otra guerra, tal y como buscaban los falangistas, despertaría, sin duda, temor a un empeoramiento de las mismas.

Como señala Sánchez-Biosca, “[s]i el régimen lo consagró [al Alcázar] como lugar de memoria, (...) es porque su artificio simbólico servía para actualizarlo en cada momento, en lugar de reducirse a la condición de inocente recordatorio del pasado” (“Imágenes” 48). Recordar la hazaña de los héroes del Alcázar, además de legitimar el alzamiento y rendir un homenaje a sus protagonistas, debería entenderse, en el contexto de los preparativos para la inclusión española en el conflicto europeo. La elección de este episodio de la guerra profundamente asociado con el sentimiento nacionalista, debería servir como acicate de la conciencia nacional en la población ante la deseada por los falangistas inminente intervención de España en una nueva guerra contra el comunismo. La metafísica trascendental del falangismo muestra así su compromiso con una determinada actitud política.

Conclusiones

La Guerra Civil, tal y como la representan tanto Sandoval como Genina, constituye el marco ideal para que el hombre despliegue sus cualidades y se refuercen los lazos que unen la construcción de la masculinidad a la nación. El modelo falangista tanto de masculinidad como de feminidad trazado en estas obras pone al individuo al servicio de la guerra para el renacimiento de la nación, desempeñando distintas funciones según su género. Asimismo el contexto bélico contribuye a que se reconozca la validez de la doctrina de la Falange, en su versión más revolucionaria en *Camisa azul*, e integrada junto a una exacerbación de la religiosidad y de lo militar en *Sin novedad en el Alcázar*. El valor de referencia recurrente del fascismo español, la jerarquía, y el culto al jefe, bien sea José Antonio, o el comandante del Alcázar, son omnipresentes en ambas obras como también el mensaje propagandístico del sacrificio personal al servicio del renacimiento de la nación. La centralidad de este mensaje en la película revela el protagonismo falangista y constituye la traducción filmica del núcleo palingenésico de la ideología de Falange. La Guerra Civil es retratada, explícitamente en la novela e implícitamente en el film a través de su título, como el primer paso para la institución de un nuevo orden en el que la jerarquía, junto al Imperio, se establece como remedio a la lucha de clases en una organización social orgánica. El falangista es un individuo cuyo destino está ligado al de la patria y que debe mostrar en todo momento entusiasmo ante la labor por cumplir.

Tanto *Camisa azul* como, de forma aún más evidente, *Sin novedad en el Alcázar* presentan a la “verdadera España” (recordemos que la República española dentro del discurso falangista no era la verdadera España sino una marioneta al servicio del comunismo ruso) no como atacante sino como defensora de la esencia y del futuro nacional. En otras palabras, el alzamiento es presentado como una guerra justa y legítima. Para ello, tanto Ximénez de Sandoval como Genina hacen uso de la propaganda y la contra-propaganda. Los discursos de ambas obras “demuestran” el carácter pernicioso del comunismo al imponerle, a través los personajes republicanos, la interpretación y características que el fascismo le asigna, pretendiendo conseguir un espejismo de objetividad.

Por otra parte, en las dos obras hay una absoluta sintonía, es decir, una sola voz tras la que se enmascaran las diferentes posiciones dentro del régimen franquista y de la Falange. Paralelamente, la guerra constituye la ausencia total de diálogo ya que es el terreno de discursos enfrentados. En la mayoría de las obras sobre la guerra civil publicadas desde 1937 a 1939, se produce la traslación del monólogo de la violencia a la literatura, creando un discurso en el que una sola voz tiene la palabra para propagar la ideología política del autor. Sin embargo, el autoritarismo de la voz narradora se camufla por medio del ventrilocuismo. Así, en la novela y la película estudiadas los diálogos con milicianos y militares al servicio de la República, en realidad, expresan los argumentos que sirven a la Falange para denostarlos. Esta imposición de un entendimiento simplificado y unitario de la realidad es, a su vez, una respuesta a la multiplicidad de la modernidad, que era uno de los temores de los falangistas por la relatividad que introduce.

En las dos obras analizadas existe una continuidad de la línea estética e ideológica falangista aunque en la película se observa la intensificación de los elementos militares y

religiosos para contrarrestar la influencia del sector más radical de Falange. La intención propagandística lleva a los autores a fusionar tácticas narrativas populares, como las guías interpretativas para el receptor, el maniqueísmo o la simplificación del panorama social e ideológico, junto a recursos vanguardistas, como la experimentación narrativa en la novela y el uso del montaje en el film, con el objetivo de obtener la máxima capacidad persuasiva. Al valorar la eficacia propagandística de estas obras no podemos olvidar que el mensaje iba dirigido a los miembros de la comunidad franquista, mucho más sensibles a, y a la vez menos conscientes de, la evidente manipulación en la representación de los dos bandos. Gracias a dicha representación se reconcilian la valoración de la rebelión contra el gobierno legítimo de la nación, y unos valores morales presididos por la bondad, la caballeridad y el patriotismo. El discurso falangista de la Guerra Civil justifica el alzamiento y la contienda como medida necesaria para el (re)nacimiento de un *nuevo hombre* y una *nueva* España imperial, exalta el estoicismo y el espíritu de sacrificio. La centralidad de esto último en *Sin novedad en el Alcázar* apunta al deseo falangista de movilizar a los españoles para la participación en la guerra mundial como ruta hacia un Imperio ahora posible.

Capítulo 3

Los caminos del Imperio: retórica de la persuasión pro-bélica

El estallido de la II Guerra Mundial dio nuevos bríos a las ansias expansionistas de Falange en su afán por hacer resurgir la esencia nacional. De ahí que la producción cultural falangista subraye el carácter imperial de España, vinculando con ello nación e Imperio. La presencia española en el Norte de África, impulsada especialmente tras la pérdida de las colonias de 1898, se perfila como el punto de partida para la creación de un nuevo Imperio. La afinidad ideológica del régimen impuesto tras la Guerra Civil con el fascismo y el nazismo así como la exitosa campaña militar alemana apuntaban al Eje como aliado natural de los deseos falangistas. Es en este contexto de intento de materializar la voluntad de Imperio de Falange en el que se enmarca nuestro estudio de *Del Bidasoa al Danubio bajo el pabellón del Reich* (Galinsoga 1940) y *¡Harka!* (Arévalo 1941).

Aparecidas ambas obras con unos meses de diferencia con el telón de fondo de los contactos entre Franco, Hitler y Mussolini, publicitados por la prensa española, tanto *Del Bidasoa al Danubio* como *¡Harka!* aprovechan las cualidades del género de libro de viajes y de película de guerra y de aventuras, respectivamente, para que la persuasión hacia la adopción de una postura pro-bélica y pro-imperialista sea más efectiva. Nos encontramos en estas obras ante lo que Ellul clasificaría como una propaganda sociológica, es decir, que es realizada de forma difusa, en lugar de proceder de un organismo concreto, creando con ella un clima general de opinión (Marlin 36-7). En este capítulo estudiaré las estrategias persuasivas de las que hacen uso los autores así como la presencia combinada de los tres tipos de respuestas que la persuasión puede provocar en la audiencia con respecto a un tema concreto y que de acuerdo a Jowett y O'Donnell son “*response shaping*”, “*response reinforcing*” y “*response changing*” (32-3). Como en el primer capítulo, el objetivo es entender estas estrategias y combinación de respuestas dentro del marco político del régimen franquista, es decir, como una réplica a las mismas. Más concretamente, dichas estrategias deben ser leídas como el intento de crear un clima de opinión favorable a la participación española en la Segunda Guerra Mundial lo más extendido posible, lo que a su vez era entendido como clave para la imposición del proyecto totalitario por los falangistas.

En su libro de viajes por el III Reich, Galinsoga crea un discurso en el que la propaganda a favor del régimen nazi se estructura en torno a la justificación de la actuación de Alemania en la guerra en curso y su exaltación como modelo a seguir por España, para lo cual, a su vez, destaca las conexiones entre ambos países. El enaltecimiento alemán es acompañado con persistentes referencias a la admiración que España suscita en aquel país, lo cual crea el espejismo de una relación de igualdad, equiparable en muchos momentos a una hermandad, entre ambas naciones. Junto a ello, Galinsoga recurre a la contra-propaganda para desestimar el discurso aliado sobre su enemigo nazi. Además de a la credibilidad que, según Villar Dégano, los libros de viaje otorgan a su autor (21), Galinsoga recurre a lo que Spackman denomina para la literatura fascista “retórica de la anti retórica” (104), con la cual aparenta objetividad, y a la deixis exofórica con la intención de manipular al lector y crear un estado de opinión favorable a

Alemania y con ello persuadirle de la necesidad de una intervención española en la II Guerra Mundial.

Arévalo construye una película bélica y de aventuras de tipo colonial en *¡Harka!* con la que rinde homenaje a la actuación del ejército africanista en la guerra del Rif. Esta guerra adquiere el significado de primer paso hacia la consecución del Imperio y los oficiales que sirvieron en ella se convierten en modelos de comportamiento a imitar, vinculando masculinidad, patriotismo e imperio, en el contexto de una inminente intervención española en el conflicto mundial. El espectador queda atrapado por la cualidad escapista del género, lo cual reduce su capacidad crítica y por tanto el consumo del mensaje ideológico y político se produce con mayor facilidad (Viscarri 405).

El carácter ejemplar del protagonista, Santiago Valcázar, es articulado en torno al concepto falangista de entrega el cual, a su vez, da forma al modelo de masculinidad hegemónica, creando un héroe militar épico. Según Connel, la masculinidad hegemónica es aquella que en un momento histórico concreto legitima más eficientemente el sistema patriarcal (77). No obstante, el paroxismo de la entrega, que da forma al modelo de masculinidad, es lo que genera el homoerotismo que algunos críticos como Evans o Labanyi han señalado. Lo que yo propongo en este capítulo es que se incrementa la nacionalización de la masculinidad hegemónica con intención propagandística de la ética del sacrificio.

Como explica Jo Labanyi, Falange demanda una entrega total tanto de sus militantes masculinos como femeninos. Para los primeros, la entrega constituye una fusión de la retórica militar del compromiso con la cualidad típicamente femenina de la rendición de la voluntad personal, mientras que a las mujeres les otorga firmeza en el despliegue de una virtud considerada innata en el género femenino (*Resemanticizing* 76-7). Esta adopción de una cualidad considerada tradicionalmente femenina en la construcción del sujeto masculino revela hasta qué punto la construcción de la masculinidad está vinculada a la nación. Si la demanda de un compromiso personal total refleja la primacía de la nación sobre el individuo, la intensificación de la demanda de entrega es sintomática de la urgencia con la que los falangistas afrontaban la falta de implementación del proyecto totalitario.

En ambos géneros la retórica falangista de la entrega está destinada a crear individuos dispuestos a poner su vida al servicio de la causa falangista y del renacimiento nacional. *¡Harka!* refuerza la ejemplaridad de la entrega a la misión imperialista mediante la inclusión del conflicto entre el amor y el deber en el personaje de Carlos Herrera, cuya elección final del segundo –el deber– le convierte en el nuevo héroe que reemplaza al protagonista, muerto en combate, en la lucha por el nuevo imperio. Asimismo, la estructura circular que otorga a la película el discurso final de Herrera, en el que da la bienvenida a los nuevos oficiales españoles destinados a la harka, genera la impresión de una misión inconclusa que requiere la entrega de nuevos patriotas.

El grado de compromiso con la vocación imperialista de los protagonistas de *¡Harka!* es una imagen especular de la apuesta falangista por la creación de un imperio con una base territorial muy concreta, situada en el Norte de África, como bien recoge Galinsoga en su texto. Hay, pues, una enorme diferencia entre este imperio real defendido

por la Falange, y en los momentos iniciales también por el Ejército (Nerín y Bosch 30-1), y el imperio espiritual pregonado por los conservadores. Como muy bien resume Gonzalo Santonja, en la España de posguerra había dos ideas de imperio: el falangista Santiago Montero Díaz demandaba una expansión territorial mientras que el jesuita Joaquín Aspiazo pretendía un imperialismo espiritual.

Como se explica en la introducción a esta tesis, en la idea de imperio resuenan los conceptos clave sobre los que se asienta el pensamiento fascista español (Saz Campos 269). Revolución, palingenesia y nación convergen en la vocación imperialista de los falangistas. La noción de nación como empresa común encuentra su materialización ideal en la consecución de un imperio, lo que implicaría también la revolución permanente por la necesidad de movilización constante que dicho proyecto implicaría. El engrandecimiento de la nación derivado de él significaría la palingenesia de la patria.

Fue precisamente la relevancia de esta noción la que convirtió al imperio en terreno de disputa ideológica. Los conservadores de *Acción Española* se apropiaron del concepto para convertirlo en algo meramente espiritual. Como explica Saz Campos, la reacción falangista a esta manipulación se articuló en torno a tres ejes. El primero es la “nacionalización del siglo XVI y la Contrarreforma (...) acentuando sus perfiles agresivos y de conquista” (269). La interpretación secularizada y belicista de este episodio histórico fue acompañada, según el mencionado historiador, de una relativización de la importancia del siglo áureo en la constitución de la nación española y de un continuo polemizar con los contrarios a la idea imperial de la Falange. Para la primera de estas labores, fue fundamental la apropiación de la interpretación de la historia de España y de las ideas de Menéndez Pidal. Las posiciones que los falangistas atacaban constantemente eran las de francófilos, anglófilos y las de los monárquicos de *Acción Española* (269-71, 274). Es precisamente leído como respuesta a estas oposiciones internas como el libro de viajes de Galinsoga revela su significado más profundo.

1. La hermandad hispano-alemana: Del Bidasoa al Danubio bajo el pabellón del Reich

En el seno del régimen franquista convivían, especialmente en los primeros años de la posguerra, los dos grandes proyectos nacionalistas de signo antiliberal y antidemocrático que se habían estado gestando en España desde la crisis finisecular: el fascista por un lado y nacionalcatólico por otro (Saz Campos 48). Los partidarios de una materialización real de la revolución nacionalsindicalista pensaron que el fin de la guerra civil permitiría llevarla a cabo (Penella 374-75), y se afanaron por conseguirlo. Entre las muestras de los esfuerzos falangistas por materializar dicha revolución se hallan el intento de Enrique Sotomayor en el verano de 1939 por crear un Frente de Juventudes a la manera alemana fusionada con un fuerte componente católico, o la organización sindicalista del estado por parte de Gerardo Salvador Merino. La Ley de Unidad Sindical de enero de 1940 que éste promovió “pretendía aumentar el peso del sistema sindical en el plano político así como en el socioeconómico y reforzar el control exclusivista de Falange” (Ellwood 124). No obstante, el desfile de miles de trabajadores con el uniforme azul el 30 de marzo de 1940, organizado por Merino, inquietó a la jerarquía militar,

especialmente al Ministro de Guerra, el carlista José Enrique Varela, y a los sectores más conservadores del régimen, es decir, a la derecha política y a los intereses financieros e industriales, todos los cuales se unirían para impedir la movilización de masas que pretendía llevar a cabo Merino (Payne, *Falange* 216-20).

Ellwood añade a esta oposición de los miembros externos a la Falange original, la interna de los *camisas viejas* ‘legitimistas’, entre los que se encontraban Pilar Primo de Rivera, Sancho Dávila, Agustín Aznar o José Antonio Girón, y quienes consideraban a hombres como Merino “competidores para los puestos de poder social económico y político a los que ellos aspiraban”(125). No obstante, a pesar de las luchas internas por el poder dentro del ámbito falangista, el deseo de participar en la II Guerra Mundial para hacer realidad las aspiraciones imperialistas expresadas en el programa de la Falange era compartido por todos aquellos para los que ser miembro del Movimiento no era una cuestión de oportunismo político o necesidad sino que realmente creían y luchaban por la materialización de la revolución falangista. Como asegura Penella, “[s]i la guerra civil había sido considerada una ocasión para llevar a cabo la revolución nacionalsindicalista, la guerra mundial pareció, por momentos, una ocasión para intentarlo de nuevo, aprovechando el ejemplo y el apoyo” alemán (393-94).

El anhelo de que España participara en el conflicto mundial era no sólo resultado del carácter esencial que la revolución permanente ostenta en el credo falangista¹¹⁰ sino que debe ser entendido también como el intento de asegurar la hegemonía de la ideología de la Falange, amenazada por el otro nacionalismo que confluía en el régimen franquista. Como indica Ismael Saz Campos, el nacionalcatholicismo “consciente y explícitamente reaccionario y contrarrevolucionario” identifica la esencia española y el catolicismo, se articula en torno a la eliminación de lo no católico, que es visto como la “antiespaña”, “acepta la modernidad capitalista y postula la vuelta a los sistemas de valores e instituciones anteriores a la revolución liberal: Iglesia, Monarquía, corporaciones y regiones” (53). Frente a este proyecto, continúa el mismo historiador, se halla el del ultranacionalismo fascista, basado en la palingenesia de la patria y la revolución, en el que se da “un populismo extremo y un rechazo selectivo y moderno de los valores de la Ilustración”. Si bien ambos proyectos nacionalistas rechazan la tradición democrática y liberal, en lugar de la vuelta a los valores del Antiguo Régimen, el fascismo apuesta “por un nuevo orden proyectado hacia el futuro”, generando “esa tercera vía entre marxismo y capitalismo” (53).

La convivencia de estos dos modelos de nacionalismo crearía tensiones internas en las que Franco actuaría de árbitro, teniendo en cuenta no sólo la situación interna de España sino también el contexto internacional. El final de la Guerra Civil conllevó la necesidad de hacer frente al pago de la deuda contraída con Italia y Alemania. Mientras que el régimen de Mussolini la redujo generosamente, la actitud alemana fue inflexible. Esta inflexibilidad, unida a la firma del acuerdo germano-ruso y la posterior invasión alemana de Polonia, hicieron que las relaciones entre España y Alemania se debilitaran

¹¹⁰ Griffin, en su estudio sobre las características del fascismo como ideal tipo, es decir, como construcción abstracta más allá de su materialización concreta en Italia, Alemania o España, subraya que la aspiración a la revolución permanente constituye una parte esencial de esta ideología (39). También lo considera así Saz Campos (53).

(Bowen 59-60). No obstante, desde el verano de 1939 los nombramientos de Franco tanto en los mandos de FET y de las JONS como en el gobierno revelaban su simpatía hacia el Eje.¹¹¹

Aunque España se declaró oficialmente neutral en el conflicto internacional, desde el comienzo Franco colaboró activa aunque secretamente con Alemania.¹¹² Además durante 1939 y 1940 los falangistas siguieron cultivando las relaciones entre ambos países y subrayando las aspiraciones imperiales españolas a través del Servicio Exterior de Falange, de las divisiones alemanas de las secciones del partido y de viajes de destacadas personalidades, como Pedro Laín Entralgo (Bowen 71-4).

Coincidiendo con los preparativos de Italia para entrar en la guerra tras la invasión alemana de Dinamarca y Noruega en la primavera de 1940, se orquestó una campaña mediática que demandaba la devolución de Gibraltar (Payne, *Spain* 61-2). El 2 de junio de 1940, dos días después de la entrada en la guerra de Italia, España cambió su estatus a “no beligerante” y el ejército español ocupó Tánger (Rodríguez Jiménez 340). Preston considera que esta intervención, aplaudida por Hitler, constituía para Franco y Serrano Suñer el primer paso hacia “una expansión africana a gran escala” (*Franco* 450). De la misma opinión se muestran Nerín y Bosch, quienes afirman que “[c]ompletada la conquista militar de la España peninsular en 1939 tras una penosa *cruzada* de tres años, Tánger era el trampolín ideal para lanzar una segunda contienda, ya propiamente imperial y expansiva” (25), y era “el paso previo para la entrada de España en la guerra con el Eje” (85).

De acuerdo a Payne, ante la expectativa de la caída de Francia bajo poder alemán las aspiraciones españolas en el Norte de África se fortalecieron, extendiéndose por distintos sectores de la sociedad española, incluyendo al propio Franco. Durante los dos siguientes años España tuvo como objetivo su expansión por el Norte de África con el apoyo alemán.¹¹³ El 3 de junio, en una carta personal a Hitler, Franco por primera vez “gratuitously identified the civil war with Hitler’s aggression in World War II” (Payne, *Spain* 71). Gracias a esta identificación de ambos conflictos, Franco incluía a España en el grupo de países fundadores del nuevo orden para hacerse merecedora de los futuros beneficios obtenidos con la guerra. Con ello, además, se legitimaban los deseos expansionistas de los españoles.

Para estrechar las relaciones con Alemania e Italia el 16 de octubre Franco nombra a Serrano Suñer Ministro de Exteriores, gracias a lo cual éste pudo situar a más falangistas en puestos de confianza (Jiménez Rodríguez 347). El 23 de octubre se

¹¹¹ FET y de las JONS pasó por una reorganización durante el verano de 1939 que llevó al pro-alemán Serrano Suñer, el *cuñadísimo* de Franco, a la presidencia de la Junta Política y a otro germanófilo, el general Agustín Muñoz Grandes, a la secretaría general. También Franco remodeló su gabinete de manera que la presencia falangista pasaba de dos a cinco miembros del gobierno. Como pieza fundamental de la implícita inclinación hacia el Eje se encontraba el nuevo Ministro de Asuntos Exteriores, Coronel Juan Beigbeder, el cual era partidario de una estrecha relación con Italia y Alemania (Rodríguez Jiménez 335). Si bien, como señala Stanley Payne, Franco equilibró el poder dentro de las distintas familias franquistas (*Primer* 10).

¹¹² Véase Payne, *Spain* (56-7).

¹¹³ Véase Payne, *Spain* (64-67) y Preston, *Franco* (495).

reunieron Hitler y Franco y unos días más tarde Serrano Suñer firmó el protocolo de Hendaya que comprometía a España a ser “a full military partner of the Axis and a complete participant in what soon would be called the Second World War” (Payne, *Spain* 94).¹¹⁴ La publicación de *Del Bidasoa al Danubio bajo el pabellón de Reich*, a cuyo autor me referiré más adelante, se produce tan sólo dos meses después de este encuentro.

Si Alemania e Italia gozaban de la admiración de los falangistas, no se escatiman las muestras de desprecio contra Francia. El narrador de *Del Bidasoa al Danubio* deslegitima el sistema democrático francés al referirse a la República del Frente Popular como dictadura (44) y al hablar de la “historia de la picaresca y de la delincuencia de la III República” (71). La resistencia francesa a la invasión alemana no es sólo identificada con la de los republicanos españoles sino que, como hace la retórica falangista en la Guerra Civil, al enemigo se le extranjeriza o se le asigna el papel de destructor de la esencia nacional. Así, Galinsoga asegura que esa resistencia era el “enemigo de la mejor tradición de Francia y de su más próspera riqueza artística” (33). Nuevamente el narrador equipara la resistencia francesa con los milicianos españoles, la cual “quedaba a cargo de los *clubs* y hordas del Frente Popular” (34). No podemos olvidar que “hordas” era el calificativo empleado con frecuencia en la retórica falangista para referirse a la población o a las milicias republicanas españolas (34).

Esa resistencia no evitó la imposición de Alemania y cuando la comitiva de periodistas españoles con la que viaja Galinsoga llega a Poitiers la bandera alemana ondea sobre el lema de la Revolución Francesa, al cual el narrador califica de “La gran mentira” (24), quizás como parodia de *La gran ilusión* (1937) de Jean Renoir.¹¹⁵ El narrador recurre al antagonismo, figura típica de la retórica falangista, al considerar que ‘Liberté, Egalité, Fraternité’ es “el lema de la derrota” mientras que la bandera del III Reich es el “símbolo de la victoria” (25). También se aprecia otra de las características del discurso falangista y es el entendimiento –y explicación– de lo político en términos estéticos. Así, “el flamear gallardo del pabellón del Reich” sobre el símbolo de la Francia democrática se yergue en el tipo de explicación perfecta, que recurre a elementos estéticos para una realidad concreta, en este caso, la imposición de la ideología nazi sobre el sistema democrático francés (24). Esta tendencia al uso de imágenes y símbolos debe ser entendida como una asimilación por parte del fascismo de las teorías sobre la psicología del comportamiento de las masas de Le Bon. Según Neocleous el fascismo incorporó de Le Bon, entre otras, la idea de que “the crowd thinks in images and through sentimental slogans” (5).

¹¹⁴ No obstante, Hitler no garantizaba las demandas territoriales españolas ni compartía el plan diseñado por España para conquistar Gibraltar (Payne, *Spain* 94-5). Según Payne, el 19 de junio de 1940 el embajador español en Berlín había entregado oficialmente las reivindicaciones territoriales en África, que incluían “la anexión de todo el distrito de Orán (...) todo Marruecos, la expansión del Sahara español hacia el sur hasta el paralelo 20; y la unión del Camerún francés a la Guinea española” (*Primer* 28). Estas demandas quedaban a expensas de que Francia pudiera compensar sus pérdidas a costa del Imperio británico (Bowen 94). A pesar de la falta de compromiso de Hitler, en Madrid se pensaba que la entrada española en la guerra era inminente (Preston, *Franco* 496).

¹¹⁵ Esta película, ambientada durante la I Guerra Mundial, cuenta la historia de unos soldados franceses hechos prisioneros por los alemanes. Ganadora de varios premios internacionales y de gran popularidad entre el público, la cinta fue inmediatamente prohibida en Alemania (Tallgren 298-99).

Un elemento fundamental en la ideología falangista es el renacimiento de la esencia nacional. Si para el contexto español la Falange deposita dicha esencia en Castilla (Saz Campos 256), Galinsoga ve este papel de receptáculo de la verdadera naturaleza alemana en Prusia. Así, una visita a la tumba del rey prusiano Federico “el Grande” (1712-1786) en Postdam proporciona la ocasión perfecta para hacer de Hitler el heredero y continuador de una Prusia fuerte como corazón de Alemania:

Ante la tumba de Federico ‘el Grande’ (...) nació el III Reich, en aquel histórico apretón de manos del venerable presidente mariscal Hindenburg y el Führer nombrado Canciller del Imperio el 30 de enero de 1933. (...). Y cuando (...) Hindenburg transmitió los poderes (...) era el propio Federico ‘el Grande’ (...) el que (...) investía a Hitler de la gran misión y de la gran tarea. (118-19)

El continuo histórico que Galinsoga traza entre el rey prusiano y Hitler es interrumpido por un largo paréntesis: el del tratado de Versalles, al final de la I Guerra Mundial y el de la república de Weimar (193-94) en un claro ejemplo de lo que Jo Labanyi considera recurrente en la ideología falangista, y del fascismo en general, y que es “the mythical notion that the nation’s history was an inauthentic deviation from origins” (*Myth* 35). La república de Weimar es en el discurso de Galinsoga una desviación del camino emprendido por la Alemania de Federico “el grande” y Hitler el encargado de reencauzar el destino alemán por el camino marcado por la supuesta esencia alemana.

Coincidiendo, pues, con la aceleración de los preparativos para la eventual intervención española en la guerra mundial, Galinsoga estructura su estrategia persuasiva en torno a las similitudes entre Alemania y España, entre otras cosas, creando una especie de hermandad entre ambos países. El uso de figuras típicas de la retórica falangista, la concepción mítica de la historia, y la concepción esencialista de la nación, aplicado todo ello a la descripción de Alemania, revelan la tendencia del periodista a equiparar ambos países.

Contexto para Del Bidasoa al Danubio

Luis Martínez de Galinsoga, quien solía emplear el pseudónimo de Siul, fue fundamentalmente periodista aunque también escribió, en 1956, la conocida biografía de Franco *Centinela de Occidente*.¹¹⁶ Durante la Guerra Civil colaboró, como Felipe Ximénez de Sandoval, en el diario fascista *ABC*, publicado desde Sevilla a partir de que su sede originaria en Madrid fuera tomada por las fuerzas leales a la República (Schwartz 559). Una vez conquistada Barcelona, en enero de 1939, Franco nombró a Galinsoga director del diario más influyente de Barcelona y Cataluña, en general, *La Vanguardia Española*.¹¹⁷ El autor de la decisión varía según las fuentes. Para Balcells fue el propio

¹¹⁶ Preston lo considera “uno de los más serviles admiradores de Franco” (*Franco* 758).

¹¹⁷ La Vanguardia, fundado en Barcelona en 1891 por el conde Godó, era uno de los diarios históricos tanto en Cataluña como en España. Cuando Franco conquista Barcelona en 1939 impone dos condiciones para restablecer la propiedad del diario a la Familia Godó: la primera, añadir al nombre “española” al título de la

Franco el que eligió al nuevo director del periódico (32). En cualquier caso, la razón del nombramiento habría sido la incuestionable fidelidad de Galinsoga al régimen, durante toda su vida.

Después de la derrota alemana en la II Guerra Mundial la historiografía franquista reconfiguró la representación de Franco para convertirle en el pionero de la lucha, no contra la democracia sino contra la amenaza comunista soviética. Paul Preston considera que Galinsoga constituye el caso más extremo dentro de esta corriente (War 3,12). Además, según Rodríguez Puértolas, “[e]l ‘idioma del Imperio’ (...) era obsesión de Galinsoga”, lo que le acabó costando el puesto de director del diario en 1959 (310).

La única referencia hallada a *Del Bidasoa al Danubio* la ofrece Rodríguez Puértolas, quien considera que el libro de Galinsoga es “de pura exaltación nazi” (741). Lo que no señala el crítico es que esa exaltación de la Alemania nazi no es un fin en sí mismo sino un medio para conseguir que España emprenda el camino marcado por Alemania, embarcándose en una nueva contienda con la cual dar cuerpo a la revolución permanente, elemento nuclear de la ideología fascista, como apunta Griffin (39).

Del Bidasoa al Danubio muestra el discurso que los partidarios de la participación española en la II Guerra Mundial emplean para promover su objetivo. Como se señaló, durante 1940 y comienzos de 1941 la posibilidad de esta participación fue muy elevada y varios sectores de la sociedad española coincidían en la positiva valoración de esa intervención. El libro de viajes *Del Bidasoa al Danubio* ilustra el calado de la retórica de la Falange en el estado franquista así como la adición de un nuevo significado a la conceptualización de la Guerra Civil, que hasta ese momento estaba latente: el de antecedente de la que sería la II Guerra Mundial.

La prensa, controlada por Falange¹¹⁸, y numerosos ensayos como *España ante la guerra del mundo* (1940) de Juan Evaristo Casariego, promueven la participación de España en la contienda. Casariego, carlista convencido, señala el momento histórico que están viviendo y pese a la nostalgia que desprenden sus comparaciones entre las guerras del pasado, heroicas y nobles, y las del siglo XX, exalta Alemania y su guerra y recurre a dos ideas para justificar la necesidad española de intervención en el conflicto internacional: la primera es que es una lucha contra el comunismo y, la segunda, que permitirá a España recuperar el estrecho de Gibraltar y crearse el “espacio vital” que necesita en el Mediterráneo, sobre el cual tiene unos derechos históricos (54-65). Su condición de carlista le lleva a trazar un continuo histórico entre Carlos VII, José Antonio y Franco, a quien le asigna la responsabilidad de materializar las ‘ansias de Imperio’ de las nuevas generaciones (81). La inclusión del fundador de la Falange en este uso mítico de la historia, por utilizar la terminología de Labanyi, para justificar la intervención española en el conflicto, refleja el calado de la retórica falangista en el discurso de otras familias franquistas, que en estos momentos de máxima fascistización comparten el objetivo imperialista de la Falange.

publicación y, la segunda, aceptar como director a Luis Martínez de Galinsoga, cuyo principal interés era castellanizar la publicación (Davara Tarrego 138).

¹¹⁸ Serrano Suñer nombró en el otoño de 1937 a Dionisio Ridruejo director de Propaganda y a José Antonio Giménez Arnau jefe de los servicios de Prensa (Ridruejo 122).

Si la obra de Casariego se produce en la esfera del carlismo, los falangistas tendrán un papel clave en la producción de una literatura que reclama y justifica la creación de un nuevo imperio y, consecuentemente, promueve la intervención española en la guerra. En este sentido, cabe destacar la reedición en 1941 de *El imperio de España* (Tovar) y la publicación de *Reivindicaciones de España* (Areilza y Castiella). En cuanto a esta última publicación, los historiadores Nerín y Bosch aseguran que “[a]lgunos de los aspectos apuntados por [los jóvenes falangistas] Areilza y Castiella fueron profundizados durante el mismo año 1941 por sendos libros del general Díaz de Villegas, de Carrero Blanco, del politólogo José María Cordero Torres y del economista Alberto Cavanna” (41). De entre todos ellos será el segundo de los libros de Cordero Torres, *Aspectos de la misión universal de España* (1942), el que mejor acogida tuvo entre el público (Nerín y Bosch 41). La editorial encargada tanto de la publicación de esta obra como de su anterior *La misión africana de España* (1941), fue la Vicesecretaría de Educación Popular. El carácter esencialmente tradicionalista y católico de los dirigentes de esta agencia gubernamental no deja lugar a dudas del alcance del deseo imperialista en la sociedad española en estos primeros años de la posguerra.

Con el telón de fondo de este calado del impulso imperialista, el estudio de la obra de Galinsoga nos permitirá, pues, conocer el discurso pro-bélico de la Falange asimilado por distintos sectores del régimen franquista en este momento de 1940 y que con posterioridad, sobre todo a partir de 1942, únicamente será mantenido por el sector falangista más revolucionario. Es conveniente aclarar, no obstante, que la población no estaba poseída por esa fiebre colonialista (Nerín y Bosch 282), de ahí que los falangistas entendieran como necesaria la propaganda de la voluntad de imperio y de la entrada de España en la II Guerra Mundial. En este último sentido también hay que señalar que influyentes generales aliadófilos como Kindelán siempre se opusieron a la participación española en el conflicto y esta sería la posición que pronto se iría imponiendo entre la casta militar (Nerín y Bosch 86, 160- 61).

El libro de viajes como trayecto persuasivo

Luis de Galinsoga escribe *Del Bidasoa al Danubio* en 1940 relatando el viaje que realizó a invitación del propio Adolf Hitler y de su Ministro de exteriores von Ribbentrop, según confiesa el propio autor en la última de sus crónicas (233-35). Según Galinsoga, el motivo de esta invitación es “para que yo, periodista habituado por mi profesión a observar y a referir, me entere y les entere, amigos míos, de cómo marchan las cosas” en la Europa ocupada por los alemanes (233). La dedicatoria del libro a los voluntarios alemanes que formaron la Legión Cóndor¹¹⁹ es un avance de la estrategia narrativa que ensalza la Guerra Civil española como antecedente directo, y hasta cierto punto modelo, de la II Guerra Mundial.

Este texto se ajusta a la definición que Borm ofrece de los libros de viaje como “[a]ny narrative characterized by a non-fiction dominant that relates (almost always) in the first person a journey or journeys that the reader supposes to have taken place in

¹¹⁹ La legión Cóndor se encontraba en Sevilla el 6 de noviembre de 1936 y era una fuerza aérea alemana que estaba compuesta de unos seis mil quinientos hombres (Madariaga 254).

reality while assuming or presupposing that author, narrator and principal character are but one or identical” (17). El viaje narrado por Galinsoga conduce, en forma de veinticuatro crónicas, a algunos de los territorios que en el verano de 1940 están bajo control alemán: Francia, Alemania, Checoslovaquia, Austria y de nuevo Alemania. No obstante, Galinsoga no dedica sus páginas a describir los paisajes naturales o urbanos que encuentra en su camino sino que, como advierte desde el comienzo,

Ni la Costa Vasca, ni las Landas, ni la Turena, ni las orillas del Sena, ni la ribera del Rin, ni el Tirol austriaco, ni la Selva Negra, serán aquí aludidas, sino simplemente como ámbito de aquellas observaciones, a compartir las cuales les invito ... Es, pues, nuestro viaje excepcionalmente generador de impresiones impares, según una singularísima crítica histórica de Europa. (9-10)

El espacio, valor fundamental en los libros de viaje, se aboceta en sus detalles físicos para otorgar nitidez a la ideología y a la propaganda. De ahí que las descripciones se reduzcan, cuando aparecen, a somerísimas enumeraciones. Más habitual es que la acción de describir sea suplida con el rechazo de la misma por parte del autor: “Estamos en los lagos alpinos. No creo que necesite decirles más para que los complementos mentales del lector me ahorren descripciones y se ahorren ellos pasmo” (201). Esta negativa se debe a que Galinsoga pretende conferir objetividad a sus palabras, de ahí que la narración lírica de la belleza natural o urbana sea desestimada en beneficio de lo que Spackman denomina una “retórica de la anti retórica” (104). Esto implica que, a pesar de la abundancia de recursos retóricos en el discurso, su autor presenta su lenguaje como puramente referencial y, por tanto, objetivo.

El siguiente ejemplo ilustra cómo el espacio en sí no hace sino permitir que el autor inserte un aspecto propagandístico para contrarrestar la información ofrecida por los aliados. Se trata de otorgar una religiosidad al ejército alemán que el discurso aliado negaba:

Toda la literatura, de tan diversas calidades e intención, sugerida por la iglesia de María Magdalena en París, erguida allí en el frontis de la Rue Royale, para mirar de hito en hito la perspectiva incomparable que le sirve de homenaje, se desploma en un puro efectismo fugaz ante la emoción nuestra de esta mañana, que yo quisiera preservar de todo intento preciosista y de todo énfasis de estilo. (...) Porque la misa de este domingo inolvidable la hemos oído, (...) de labios y del corazón de un soldado alemán. (51)

El edificio se desdibuja para servir de mero fondo de lo que Galinsoga desea destacar, en este caso, la emoción que le provoca escuchar una misa de labios de un sacerdote y a la vez soldado alemán, el cual, asimismo encarna el ideal del perfecto falangista, que como Merino apunta, es el de monje-soldado (94). La objetividad que Galinsoga intenta conferir a sus palabras le lleva a situar en polos opuestos el “puro efectismo fugaz” de las descripciones literarias de la iglesia, y su emoción religiosa, la cual, al ser protegida “de todo intento preciosista y de todo énfasis de estilo” pretende ser

fiel transcripción de la realidad, lo que de nuevo conecta con la “retórica de la anti-retórica”.

En otros momentos lo que Galinsoga plasma es una evocación del pasado para trazar el camino que, él percibe, ha conducido a la presente Alemania: “Aquí el Circo *Krone*. Ya lo recuerdan: este Circo *Krone* estaba casi soterrado bajo la nieve, en aquel mes de febrero de 1921, cuando Hitler se dirigía a la anhelante multitud de siete mil personas (...) Eran los días en que Londres promulgaba el saldo de cuentas de guerra, cuyo importe se imputaba a Alemania” (216). Cuando Galinsoga elige sustituir la descripción del espacio por la de un acontecimiento que tuvo lugar en él, dicho evento tiene la función de legitimar la actuación contemporánea alemana partiendo de la conceptualización del Tratado de Versalles como una injusticia hacia Alemania a la que, según este discurso, Hitler supo dar solución.

Van Den Abbeele destaca que todo viaje implica un desplazamiento de un lugar, bien sea éste geográfico, político o ideológico (xiv). Ese lugar de origen es lo que el crítico denomina *oikos*, el cual es no sólo punto de partida, sino también lugar de regreso tras el periplo (xviii). En el relato de Galinsoga, España es ese *oikos*. De acuerdo a Van Den Abbeele, el viaje, además, implica el riesgo de la pérdida, pero también señala el camino para conseguir salud, riqueza y sabiduría, dependiendo esta ganancia del regreso del viajero al *oikos* (xvi). El beneficio que le reporta a Galinsoga este viaje, como buen patriota, son los conocimientos adquiridos y la validez de éstos, a su vez, requiere su aplicación en el *oikos*, España. Recordemos que esta implantación en España de dichos conocimientos se plantea en el momento histórico en el que las posibilidades de que España participara en la II Guerra Mundial eran más elevadas, como muestra la entrevista entre Hitler y Franco en Hendaya en octubre de 1940.

La idea de este trasvase de conocimiento se ve reforzada hacia el final del libro al producirse un desdoblamiento en el espacio a través del uso consecutivo de los adverbios “aquí/allí” para referirse al mismo lugar: “Y *aquí* estamos en Munich (...) ante estas moles de arquitectura nueva (...). Todo *allí*, en efecto es armónico” (223).¹²⁰ El narrador, quien declara haber escrito el libro en las últimas etapas del viaje (235-6), mediante esta técnica de raigambre cubista se posiciona al mismo tiempo en Alemania (aquí) y en España (allí), intensificándose con ello la identidad de ambos países y, consecuentemente, la viabilidad de tomar ejemplo del caso germano.

Antonio Ragales destaca la importancia de conocer el nivel social del viajero en la literatura de viajes¹²¹ como exponente de una dinámica de fuerzas productivas y modos de producción concretos. Entiende, además, que el fetiche que fascina al viajero moderno, generalmente burgués, y con el que pretende cautivar al lector es “el fetiche de

¹²⁰ La cursiva de ambos adverbios es mía.

¹²¹ A pesar de que Antonio Ragales estudia la condición social del viajero y su fetiche en la literatura de viajes, a mi juicio, estos son conceptos igualmente presentes en los libros de viajes, género éste último diferenciado de la literatura de viajes. Más adelante retomaré las características específicas del libro de viajes. Sirva aquí simplemente una somera distinción entre ambos géneros. Como indica Villar Dégano, a diferencia de la literatura de viajes, en los libros de viajes no hay una preocupación por las cualidades estéticas del lenguaje ni por el uso de recursos estilísticos, y el placer estético que se obtiene de la lectura de la primera es sustituido por una vocación utilitaria en los segundos (19).

la burguesía en ascenso: el *dinero*” (262). Si extrapolamos este concepto al marco de *Del Bidasoa al Danubio*, el cual participa de la retórica falangista del supuesto Nuevo Orden por el que luchaban las potencias fascistas —y que recordemos, pretendía ser conceptualmente equidistante del capitalismo y del comunismo— el viajero es un fascista convencido y su fetiche es la Alemania victoriosa.

Para trazar el perfil de la Alemania del Nuevo Orden, Galinsoga se esfuerza por deconstruir el discurso de los aliados¹²², quienes presentaban un ejército alemán déspota, una realidad cotidiana alemana marcada por la escasez, y subrayaban el anti-catolicismo germano. En un claro ejemplo de contra-propaganda, el discurso aliado es el intertexto que se recupera de forma paródica para negarlo. Así, frente a la imagen del déspota invasor Galinsoga ofrece la del caballero alemán respetuoso con las costumbres francesas:

Diez de la noche en Burdeos. Hora de cenar. (...) Y usted, buen ‘gourmet’, me envidiará de seguro la suerte de ir acompañado en tal trance y, por decirlo así, protegido por un oficial del Alto Mando del omnipotente Ejército invasor. (...) el buen ‘maître’ (...) advierte a nuestro piloto que ha pasado la hora de servir cenas. (...) En efecto, ahí está lleno el comedor de gentes que terminan su comida. (...) ¡A un oficial del Ejército invasor que preside una misión oficial, negándole una comida por cuarto de hora más o menos del reloj! El oficial y el buen francés de los mostachos no discuten, sino que conversan. Y von Schimp se vuelve hacia nosotros para decirnos que aquel hombre se niega a darnos de cenar, porque ha pasado la hora... En pos del déspota invasor, que ha hecho unas cordiales reverencias al hombre del “comptoir”, salimos los españoles cariacontecidos. (16-17)

Galinsoga presenta el discurso de los aliados sobre el ejército alemán como falso, como también lo hace con la supuesta hostilidad del pueblo francés hacia los militares germanos. Efectivamente, Galinsoga no ve sino admiración hacia el ejército alemán:

En Biarritz nos espera una primera impresión que luego ha de repetirse condensada a lo largo de todas las ciudades de Francia y ha de culminar en París. Me refiero a las gentes de la calle (...) ante la presencia de una unidad formada del Ejército invasor. (...) [E]l buen pueblo francés (...) allí está deteniéndose en su quehacer, en su paseo o en sus compras, contemplando, más que expectante, complacido, y aunque sólo fuera expectante ya revelaría su complacencia, el símbolo de esta disciplina militar. (12-13)

¹²² El discurso de los aliados, al igual que el de Alemania, era llevado a las pantallas españolas a través de los noticiarios Fox Movietone y Actualidades UFA. Sin embargo, el tratamiento de la II Guerra Mundial por el Noticiario Español —antecedente del NO-DO— revela, según Tranche, la ausencia de una política audiovisual definida ya que no se hace ninguna referencia a ella (137-38). Esta falta de dirección clara en la política informativa del Noticiario Español debería ser una entendida como reflejo de dos factores. Por un lado, lo que, según Payne, fue una política de distracción y ambigüedad por parte del régimen franquista en cuanto a su postura con respecto a la II Guerra Mundial y, por otro, la dependencia española de mercancías importadas de países aliados (Payne, *Spain* 45, 121).

Tanto es así que incluso los prisioneros de guerra muestran una actitud favorable ante sus vigilantes:

Y junto a la carretera también, prisioneros franceses que trabajan o descansan bajo la custodia campechana y en convivencia cordial de los soldados alemanes, prisioneros en cuyos rostros inconfundibles de tales (...) brilla, sin embargo, una mirada serena alegre. (56)

Otro punto del discurso aliado en el que se concentra Galinsoga es el de la escasez derivada del esfuerzo que supone el expansionismo alemán. La tenacidad del escritor en negar esta información hay que relacionarla con la audiencia a la que iba dirigido el libro, que no es otra que la de una España hambrienta.¹²³ Así, primero en Francia y después en Alemania, Galinsoga dibuja un panorama de absoluta normalidad: “A la puerta de algunas tiendas, una ‘cola’ no estática, sino fluyendo sin cesar, porque la mercancía está allí dentro, y sólo se trata de evitar la aglomeración informe” (35). La contra-propaganda que Galinsoga despliega en este fragmento responde a parámetros estéticos ya que justifica el racionamiento de los artículos por la carencia de formas ordenadas que generaría la masa no controlada.

Galinsoga continúa su labor contra-propagandística afirmando que la vida urbana sigue tan activa como antes de la invasión: “Y la animación callejera durante todo el día, tiene la suficiente densidad para que el visitante de París, que no hubiera estado allí antes de ahora, complete una noción exacta de lo que era París en otro tiempo” (43). El viaje que relata el narrador en su parte francesa se centra en eliminar la naturaleza bélica de la presencia alemana en el país, lo cual, además de satisfacer los deseos del Ministro de exteriores de Alemania, contribuye a aumentar la simpatía de la opinión pública española hacia el III Reich.

Una vez que el viajero se encuentra en territorio alemán, los almuerzos y las cenas con que son agasajados los periodistas españoles son elementos temáticos recurrentes que contradicen la imagen de la realidad cotidiana germana ofrecida por Inglaterra y la Francia libre. La comida servida no sólo es descrita en términos de abundancia y variedad sino que no tendría nada que envidiar al mejor banquete español:

Almuerzo, por lo demás, sano y abundante, al que no faltan, aunque nos encontremos en un cuartel, la coquetería de los entremeses, la variedad de los vinos, el buen café y la buena copa de licor. ¡El hambre alemana! Es otro tema que se va a asomar muy pronto a estas crónicas viajeras. (66)

Galinsoga llega a prever la incredulidad de algunos de sus lectores y por ello deja constancia de la imposibilidad de que lo que sus ojos ven sea una farsa para que los españoles se lleven una buena impresión de la situación de Alemania:

No hay allí otro uniforme militar sino el del teniente Von Schimp, que nos acompaña. Son los comensales gentes que hacen su turismo nacional, que van y vienen en el tráfigo de sus quehaceres y de su negocio; concurso

¹²³ Stanley Payne asegura que las terribles condiciones económicas de la posguerra fueron consecuencia no sólo de la guerra civil sino también de una inadecuada política autárquica (*Primer* 90-1).

heterogéneo y diverso que da la nota de normalidad en un país a quien nadie que aquí estuviera almorzando con nosotros presupondría en guerra (...) Y le dejo a usted, mi suspicaz amigo, ingeniándose hipótesis malévolas sobre la posibilidad de que todas aquellas buenas gentes que allí se congregan sean la comparsa organizada por el Ministerio de Propaganda, para atracarse ante los periodistas españoles (...) en donde ni los periodistas españoles ni los organizadores del viaje habíamos proyectado almorzar. (98-9)

Como muestra esta cita, el narrador recurre a la deixis exofórica, es decir, se dirige al lector, lo cual es característico del estilo periodístico, pero además es una manera de influir en el mismo y de manipular la interpretación de los hechos que le está relatando. Así lo hace de nuevo tras describir el gran número de fieles congregados para asistir a la misa de la catedral de Berlín:

Insoldables trucos acaso –amigo Don Suspica—del Ministerio de Propaganda; tal vez comparsa organizada por los técnicos de la ‘Ufa’, como si quisiera hacer el Reich ante los periodistas españoles un alarde de domingo católico en Berlín. Allá usted, reseco amigo mío, con la pesadumbre de sus preocupaciones. (174)

Galinsoga no sólo se dirige al lector mediante la deixis exofórica, sino que lo tilda de “suspica”, a lo cual añade la ironía para socavar su capacidad crítica. El escritor retoma para su libro de viajes esta técnica narrativa que, según recoge Thomas, es omnipresente en la novela popular en el siglo XIX y que también fue constante en la literatura sobre la Guerra Civil publicada entre 1937 y 1939 (33-5). Para aumentar la efectividad de su discurso (contra-) propagandístico, Galinsoga se ubica en la posición del lector que únicamente sabe de la situación alemana a través de panfletos, la prensa y los noticiarios cinematográficos.¹²⁴

Además, el narrador de *Del Bidasoa al Danubio*, siempre en primera persona del singular o del plural, se proyecta a menudo al futuro para otorgar autoridad a sus interpretaciones. Observamos un ejemplo de ello cuando al atravesar Saint-Vincent observa a una banda militar alemana dando un concierto. El narrador afirma “[y]o faltaría a la estricta objetividad de mis referencias si adornase esta impresión fugaz con la filfa de que el auditorio aplaudió al terminar el concierto. (...) pero (...) nuestra caravana (...) no se dignó pararse” (14-5). La ansiedad del narrador por otorgar un panorama de normalidad en Francia y sobre todo, de amable convivencia con el ejército alemán, le lleva a adelantar lo que vio en París en una situación similar, “el espectáculo del pueblo francés aclamando el arte del pueblo alemán vestido de uniforme” (15), para hacer que el lector traslade el final parisino al de Saint-Vincent.

Teniendo en cuenta que a lo largo de la narración el autor reitera su vocación de objetividad y en el contexto de las informaciones contradictorias que el lector recibía, Galinsoga pretende retratarse como investigador de cuál de las dos versiones, la alemana

¹²⁴ Según Bowen los dos bandos enfrentados en la II Guerra Mundial libraron una guerra mediática durante el invierno de 1939-1940 para influir en los periódicos y publicaciones españolas (69).

y la aliada, es la verdadera. No hay duda, sin embargo, de que Galinsoga tiene la respuesta antes de emprender el viaje. De ahí que retome el discurso aliado para “demostrar” su falsedad recurriendo a la contra-propaganda. Un ejemplo explícito de esta técnica es apreciable en el siguiente fragmento:

¿Estamos ya en la Alemania que vive y trabaja sólo para la guerra; en la Alemania mortificada por la pesadilla terrible de un empeño histórico a la desesperada; en la Alemania donde la vida tiene torvos caracteres de privación y de sacrificio, en la angustia expectante por la suerte de sus armas?... No lo diríamos, porque cuanto nos circunda, en el paisaje físico y moral en torno, nos habla de una vida tranquila y ubérrima. (88)

En esta concatenación de preguntas se escucha claramente la voz de los aliados, que se presenta como falsa a la luz de la experiencia directa del narrador. Villar Dégano afirma que el hecho de que un escritor redacte un libro de viajes otorga al autor credibilidad ya que “aunque se cuelen en su escritura invenciones, datos ajenos y a veces falsos, o conocidos criterios de autoridades será su propia autoridad, la de ‘haber visto con sus propios ojos’ lo que cuenta, la que avale la verosimilitud de su relato” (21). De ahí que la autoridad que respalda las palabras de Galinsoga convierta el discurso de los aliados en falsa propaganda.

Galinsoga, al eliminar los efectos negativos del expansionismo alemán, evita implícitamente que la pobreza en la que está sumida la mayoría de la sociedad española del momento se alce como obstáculo a la posible participación de España en la II Guerra Mundial por un doble motivo. En primer lugar, si la guerra no afectaba a la vida de los ciudadanos alemanes, la lógica conducía a la conclusión de que tampoco tendría por qué empeorar las ya de por sí penosas condiciones de vida de los españoles. Era precisamente la difícil situación de la economía del país, una de las razones del limitado apoyo de la población al proyecto falangista. Así al menos lo recoge un informe de la Delegación Nacional de Informaciones e Investigación del 22 de mayo de 1940, que reproduce Rodríguez Jiménez en su *Historia de la Falange Española de las JONS*:

Prosigue la hostilidad hacia nuestro glorioso Movimiento Nacional, debido en buena parte al descontento por las restricciones y privaciones que nos impone la postguerra, en el que se agudiza especialmente con respecto a abastecimientos, problema del paro forzoso y carestía actual de la vida. [...] Incluso entre el sector adicto, el ambiente general es francamente malo. (343)

La insistencia de Galinsoga en describir la abundancia alemana debe ser leída, pues, en contraposición a la penuria española. Por ello, y éste es el segundo motivo al que me refería más arriba, una intervención en la guerra, entendida como trascendental desde todos los puntos de vista, del lado del indiscutible vencedor hasta el momento sería una solución para la desastrosa economía española, al participar España en la repartición del futuro botín.

No obstante, como confirma la historia, la justificación de cualquier guerra no suele versar sobre motivos económicos sino que éstos se ocultan tras el velo tejido con

argumentaciones trascendentales, ya sean de índole ideológica, religiosa o nacionalista. Así como la Guerra Civil española se presentó como una lucha contra el comunismo extranjero que amenazaba la esencia nacional, la honda tradición católica y hasta la civilización (occidental), la II Guerra Mundial fue retratada como continuación de esa lucha contra la “hidra asiática” en suelo europeo. Sin embargo, la invasión de Polonia en el otoño de 1939 –previo pacto con los comunistas de la Unión Soviética– había generado, como ya se señaló, una enorme desconfianza entre muchos germanófilos españoles, dado que Polonia era un país católico anti-comunista y Alemania había pactado su desmembramiento con los mismos comunistas contra los que se había luchado en España durante tres años (Bowen 63). De ahí que el discurso de Galinsoga dedique un especial cuidado a remarcar la profunda catolicidad de la sociedad alemana, sin hacer mención alguna a la existencia del protestantismo o ateísmo en ella. Así, Galinsoga, en una de sus múltiples asistencias a servicios religiosos durante el viaje, se confiesa manipulado por propaganda de los aliados cuando acude a la catedral berlinesa:

Pensamos en una misa, acaso casi privada para nosotros. (...) Pero ya nuestra entrada en la magnífica y pulquérrima basílica de Santa Eduvigis es un aviso para que vayamos arriando los prejuicios y limpiando la mente de nieblas ofuscadoras. Porque aquel templo se halla atestado de fieles, hasta el punto de que nuestro acceso se hace un poco angustioso y difícil. ¡Y qué devoción, amigos míos, la de aquellos fieles! (173)

De nuevo, la experiencia directa del narrador presenta como falsa la información que suministraban los aliados en relación a la religiosidad alemana. El uso de las exclamaciones subraya la sorpresa del narrador e intensifica el valor de sus palabras. Laswell asegura que para generar actitudes positivas hacia el objeto del que se hace propaganda éste debe ser presentado como “protector of our values, a champion of our dreams, and a model of virtue and propriety” (630). La insistencia en la catolicidad germana tiene el objetivo de generar una actitud positiva hacia Alemania al hacer que ésta comparta los mismos valores religiosos que los españoles. Laswell destaca, asimismo, que la labor del propagandista es “to intensify the attitudes favorable to his purpose, to reverse the attitudes hostile to it, and to attract the indifferent, or, at the worst, to prevent them from assuming a hostile bent” (629). El catolicismo alemán es, pues, subrayado con el objetivo de seducir a la derecha católica española.

La elaboración de este discurso contra-propagandístico es una técnica persuasiva con la que Galinsoga intenta, no sólo reforzar la opinión de los lectores germanófilos sino también obtener un cambio de actitud de los recelosos con respecto a Alemania. Como indican Jowett y O'Donnell “[t]his is the most difficult kind of persuasion because it involves asking people to switch from one attitude to another” (33). Al presentar una Alemania fervientemente católica el narrador intenta eliminar la desconfianza provocada por el ateísmo alemán que el discurso aliado podía despertar en los sectores tradicionalistas católicos. La prevención ante la pérdida de soberanía derivada de una eventual alianza con el Eje y la preocupación por un empeoramiento de las condiciones de vida, son las objeciones principales que el discurso de Galinsoga trata de contrarrestar al dibujar un ejército nazi respetuoso tanto de los prisioneros de guerra como de los civiles franceses así como de la normalidad en la vida francesa y alemana.

La elección de la narración de un viaje como marco en el que insertar la (contra-) propaganda está relacionada con la voluntad persuasoria de Galinsoga. El viaje en la cultura occidental es, en opinión de Abbeele, “one of the most cherished institutions of [this] civilization (...), travel is persistently perceived as exciting and interesting, as liberating, and as ‘what opens up new horizons’”(xv). Dado que el viaje es entendido en la civilización occidental como una experiencia vital con capacidad para refinar la capacidad crítica del individuo, y que el mismo autor declara que sus observaciones van a estar regidas por una “singularísima crítica histórica de Europa” (10), Galinsoga pretende hacer emanar sus consideraciones de la experiencia directa. En este contexto resulta pertinente la diferenciación que Laswell ofrece entre la labor de deliberación y la del propagandista: “Deliberation implies the search for the solution of a besetting problem with no desire to prejudice a particular solution in advance. The propagandist is very much concerned about how a specific solution is to be evoked and ‘put over’” (628). El problema implícito que Galinsoga debería resolver es el de la veracidad o falsedad de la información aliada sobre Alemania. No obstante, su labor se corresponde con la del propagandista porque desde el comienzo su actitud es la de la negación de dicha información. La decisión de Galinsoga de escribir un libro de viajes aprovecha la virtud de la objetividad que otorga este género literario y la de la apertura de nuevos horizontes intelectuales que en el código cultural occidental supuestamente ofrece el viaje para llevar a cabo una propaganda política “encubierta” pro-alemana.

La manipulación del género literario con el objetivo de velar la intención propagandística se aprecia en la comentada elipsis de descripciones espaciales y su sustitución por la reafirmación de aspectos ideológicos. El aprovechamiento para otros fines del concepto del viaje como experiencia iluminadora se observa en la ausencia de cualquier connotación negativa en el relato de la actuación, la realidad cotidiana o las características de los líderes alemanes. Por todo ello *Del Bidasoa al Danubio* puede ser ubicado dentro de la categoría de paraliteratura. Villar Dégano la define como “un conjunto muy variado de géneros que, independientemente de sus valores estéticos, no pueden ser definidos como literatura porque no están dentro de los ‘cánones’ con que se reconoce una obra literaria (...) y [que están] muy en contacto con la ideología de las sociedades avanzadas” (18), siendo este contacto evidente en la obra de Galinsoga. Villar Dégano, además, considera como rasgo definidor de estos géneros, entre los que se encuentran los libros de viaje, “una intencionalidad explícita de *negocio*, entendiendo por negocio la posibilidad de extraer de su lectura un beneficio, una información que rebasa el puro *ocio* placentero” (19). En este sentido, la lectura de *Del Bidasoa al Danubio* dibuja el modelo (alemán) que España debe seguir para recuperar el papel protagonista en la Historia que tuvo en la añorada época del Imperio.

Una idea similar a la de Villar Dégano es la que sostiene Abbeele cuando explica que economizar en el viaje significa reducir los riesgos y reapropiarse de cualquier pérdida o ganancia potencial (xvii). El discurso creado por Galinsoga cifra la ganancia, como veremos, en la creación de un nuevo imperio español, que como ya señalé más arriba, formaba parte del programa de la revolución falangista y del mito palingenésico que llevaba asociado. El autor no oculta que dicha ganancia depende de la intervención española en el conflicto mundial junto al fascismo. Aunque sin mencionarlo explícitamente, la pérdida implicaría el desaprovechamiento de la oportunidad de España

de recobrar su carácter imperial, y por tanto, su esencia, traicionando los ideales por los que se había luchado en la Guerra Civil.

Construido el modelo a seguir, Galinsoga establece las posibilidades de que España se convierta en otra Alemania, es decir, en una potencia mundial, o lo que es lo mismo, en esa España grande, que forma parte de la tríada de cualidades asignadas a la nación en la retórica falangista: “Una, grande y libre”. Para ello, en primer lugar, resalta la importancia de España para Alemania. No sólo los periodistas españoles son los primeros civiles en visitar la “línea Maginot” (64-5), sino que son recibidos por los más altos mandos del ejército y del Partido nazis. Por si esto fuera poco, la admiración nada disimulada del periodista es correspondida desde Alemania:

Al comenzar el convivio [almuerzo] ... el coronel [alemán] nos ha saludado con un brindis de riguroso acento militar, pero henchido de ese amor, de esa admiración, de esa justicia, sobre todo, que España sugiere hoy en Alemania, y de las cuales vamos, en los días que nos quedan de viaje, a tener tantas y tan conmovedoras e infalsificables pruebas. (66- 67)

A un nivel simbólico, al menos, Galinsoga devuelve la anhelada importancia internacional al país haciendo que los oficiales del ejército más poderoso de Europa admiren a España. Asimismo la Guerra Civil española se presenta como un nexo de unión entre los dos países por medio de la representación de un enemigo idéntico. El narrador transmite esa analogía equiparando la estrategia bélica de los franceses con la de los republicanos españoles, lo que además exime a los alemanes de la responsabilidad de la destrucción del patrimonio francés:

[E]n el castillo de Amboise (...) unos auténticos bárbaros, con la mentalidad cerril de los cabecillas rojos en la España cautiva, emplazaron, en lo alto de las torres del viejo castillo de los Orleáns, (...) ¡Dos ametralladoras! Inexorable imperativo de la guerra, del cual sabemos tanto en nuestra España (...) Hubo que lanzar alguna pieza de artillería para acallar a aquel ‘Campesino’, a aquel ‘Líster’”. (32-33)

Tal es la igualdad de los enemigos que Galinsoga aplica categorías o nombres propios del contexto español como metonimia del comunismo para menospreciar la resistencia francesa. Este trasvase de términos se explica por la extranjerización del enemigo que el discurso falangista de la Guerra Civil había explotado. Galinsoga por tanto recurre a lo que Ellul denomina “propaganda de agitación”, en la cual “[h]atred of a particular enemy is fomented” (citado en Marlin 37). El comunismo es el blanco de la propaganda política falangista tanto durante la Guerra Civil como en la II Guerra Mundial y por tanto los ataques a dicha ideología se convierten en estrategia persuasiva hacia la participación española en la contienda. Con ello Galinsoga pretende obtener de sus lectores una “*reinforcing response*”, lo que se consigue, según Jowett y O’Donnell, recordando a la audiencia una actitud favorable hacia un tema (33), que en el texto en análisis sería la necesidad de combatir el comunismo.

La similitud de ambos países se intensifica con el transplante de términos de claros ecos españoles para referirse a los alemanes. Así, Galinsoga habla de “inmensas *falanges* nacionalsocialistas” (119), de “la *reconquista* de Alemania” (120) o de

“*Caudillo*” para hablar de Hitler (119).¹²⁵ Además uno de los capítulos, “Spanien 1936-1939”, comienza: “En un lugar de Alemania de cuyo nombre no quiero acordarme...” (127). Y el nombre de pila de Hitler no es Adolf sino Adolfo (118). Con todo ello se estimula la impresión de que es Alemania la que sigue el modelo marcado por España en la Guerra Civil, contienda representada como una lucha contra el comunismo internacional a la que a menudo se la denominó “Reconquista”. Mediante esta españolización de Alemania se actualizan implícitamente dos de los contenidos más recurrentes de la propaganda política falangista. El primero es la amenaza que suponía el comunismo para la civilización occidental. De ahí que la obligación de defenderla no terminara en 1939 y que España necesitara incorporarse a lucha librada por el ejército nazi. El segundo es que, al exaltar una Alemania guerrera que sigue el modelo español, la eventual participación de España en la contienda se ajusta a una legitimación bélica a través del renacimiento de la esencia nacional. La Guerra Civil había sido el primer paso hacia dicho renacimiento y debía ir seguido por otros para completarlo. En esta misma línea se hallan las palabras de Franco el 18 de julio de 1940, seis meses antes de la publicación de *Del Bidaosa al Danubio*, en un discurso de conmemoración del cuarto aniversario del alzamiento cuando afirma que la Guerra Civil había sido “the first battle of the European [new] order” (citado en Payne, *Spain* 74).

No olvida Galinsoga la ayuda prestada por Alemania en la Guerra Civil y así lo recuerda en una visita a un regimiento motorizado alemán:

una neurosis de emoción nos impide a los españoles disfrutar de viandas y bebidas. Al entrar en el salón contiguo al gran comedor, el escudo de España, altivo, ocupa el sitio de honor. (...) Pero el coronel von Thiep nos advierte que no es circunstancial la presencia de ese escudo allí, sino permanente, esencial (...) [Porque] [e]ran los oficiales que habían estado en nuestra guerra, voluntarios de Alemania, para defender la Causa soberana de España en la primera batalla para el nuevo orden de Europa. (136)

En este fragmento Galinsoga no sólo reconoce, disfrazada de voluntariado, la intervención alemana en la guerra española, camuflada cuando no negada entonces, sino que además ensalza la importancia que esa participación tiene para Alemania. Así, el propio coronel von Thiep reconoce “cuánto debe Alemania, en el progreso de su arma formidable, a la experiencia adquirida entre el heroísmo y entre la técnica de los mandos y de los soldados españoles” (137). Esta afirmación por parte del alemán, según la libre transcripción de Galinsoga, ubica el avance en el desarrollo armamentístico alemán en el contexto del ejército español, lo que destaca la importancia de España en el éxito del mismo. Es decir, de lo que España aportó se eliminan las vidas civiles que la industria alemana necesitó para mejorar su armamento y se sustituyen por el heroísmo y la técnica del ejército, lo que constituye además una alabanza para este último.

¹²⁵ La cursiva para los tres términos es mía.

Propaganda: la II Guerra Mundial como camino hacia el Imperio

Además de desmentir la propaganda anti-germana, ensalzar las aportaciones españolas a la maquinaria bélica del III Reich y destacar las similitudes entre ambos países, Galinsoga construye una Alemania como modelo a seguir por medio de la exaltación de sus artífices y de los logros conseguidos. La práctica ausencia de descripciones espaciales contrasta vivamente con la minuciosidad con la que retrata a los altos mandos del ejército alemán. En referencia al coronel von Theip, responsable de la destrucción de la línea Maginot¹²⁶, y tras afirmar su incapacidad para describirlo, comenta:

Hombre de unos sesenta años, de estatura mediana, con la noble corpulencia, indispensable para dar, por sí sola, una impresión de la tarea que aguantan sus hombros; el cráneo modelado en una línea correcta de irreprochable eurytmia, expresiva de la armónica ponderación que con las ideas y la voluntad conciertan sus afanes geniales. (...) su mirada, en la cual el candor y la ternura brillan tanto como la luz deslumbradora de la inteligencia. (...) Es decir, estamos en presencia de un arquetipo de esta raza que ilumina al mundo con su cultura y lo ejemplariza con su disciplina. (129)

Los rasgos popularmente asignados a la raza aria, como el pelo rubio y los ojos azules, son obviados en un claro intento por eliminar las diferencias entre españoles y alemanes. Sí se recogen, por el contrario, las cualidades morales e intelectuales que, según Galinsoga, reflejan unos rasgos propios de una raza, de la que también se elimina el adjetivo “aria” porque bien podrían ser encarnados por la española.

Autopistas, industria, agricultura y cultura suscitan en Galinsoga una admiración que le lleva a señalar la fórmula que los hacen posibles. En líneas generales, se trata de aplicar a la sociedad civil la disciplina militar, pero el narrador no se conforma con afirmaciones de tipo general, sino que se adentra en los detalles. Así, para el caso de las vías de comunicación apunta a un impuesto sobre el carburante como medio de financiación (96). En estos detalles se aprecia la voluntad de que la información suministrada sea aprovechada en España.

Como supervisor de todo ello se encuentra el gran “arquitecto” de Alemania: “Aquí estamos en la terraza magnífica de este hotel grandioso que, por iniciativa de Hitler, bajo su inmediata dirección como toda la arquitectura alemana, erigido y administrado por el Partido, esta allí en Berchtesgaden” (206). Galinsoga hace uso en numerosas ocasiones de esta metáfora que se refiere no sólo a la estructura política del Nuevo Orden sino también ideológica.¹²⁷ La caracterización del Führer que realiza Galinsoga se articula en torno a la virtud de la humildad. Wahnón destaca cómo Giménez Caballero, uno de los principales ideólogos de Falange, reclama que la estética falangista esté presidida por un espíritu de humildad, en contraposición con lo que él considera la soberbia del romanticismo o las vanguardias (29). Galinsoga adopta este

¹²⁶ La línea Maginot era el sistema defensivo construido por el ejército francés para prevenir la invasión alemana de París.

¹²⁷ Como señala Wahnón, el arte fascista da una función prioritaria a la arquitectura (56).

concepto estético en la descripción de Hitler. Es obvio, pues, que el narrador destaca los aspectos acordes con la ideología y/o la estética falangista imbricándolos en el relato del viaje.

La Alemania creada por el discurso de *Del Bidasoa al Danubio* no estaría completa si olvidamos un tercer aspecto fundamental: su exculpación del estallido de la II Guerra Mundial. Galinsoga persuade al lector en distintos momentos del trayecto de la inocencia de Alemania ya que “[l]o inevitable era la guerra, porque no hubo quien evitara que la iniquidad decretada por Versalles contra Alemania en 1918 se perpetuase en una política marrullera de estrangulamiento del Reich” (212). Alemania, de acuerdo a Galinsoga, no tenía otra posibilidad que luchar con las armas porque el Tratado de Versalles “[e]ra la hipoteca, no solamente del trabajo forzoso de los alemanes contemporáneos sino de sus hijos y de sus nietos y de sus bisnietos” (217). Esta técnica, también empleada para justificar el alzamiento militar en España, es un claro ejemplo de lo que Derrida denomina “economía de crisis”, es decir, de la representación de una situación como crítica para engrandecer y deformar una amenaza (4). Como Spackman subraya, con la retórica fascista de la crisis el diálogo se perfila como un instrumento inútil para resolver los problemas que amenazan a la sociedad y, consecuentemente, la acción se alza como la única herramienta disponible (123). Se trata de una acción violenta ya que en el fascismo ésta es “the basis of individual and social transformation” (Neocleous 14).

Centrándonos ahora en las coincidencias entre España y Alemania, éstas no se limitan a un pasado común encarnado en la figura de Carlos I de España y V de Alemania (32) y en las guerras de religión (212) o la ya señalada lucha contra los mismos enemigos, sino que comparten el mismo objetivo de crear un nuevo orden. Incluso para Hitler

en julio de 1936... el problema de [la Guerra Civil de] España se ofrecía claro: era la primera batalla en la que Alemania podía implicarse a favor de un sentido nuevo de Europa y de una nueva interpretación política y social del gobierno de los pueblos y de un nuevo sentido de la justicia internacional. (144-5)

Este estatus de la Guerra Civil española como iniciadora de la batalla por el Nuevo Orden también queda patente en las declaraciones de Areilza en cuanto a los españoles muertos en la guerra, quienes en su opinión, “han muerto también –y muy en primer término– por el orden nuevo de Europa que se vislumbra en el horizonte” (55-6). Y este mismo estatus es el que hace que en *Del Bidasoa al Danubio* Dietrich afirme que Mussolini y Hitler ven en Franco al idóneo colaborador en la construcción de la nueva Europa (146). Lo que este discurso implica es que en 1936 España se había alzado como maestra del camino a seguir para imponer el Nuevo Orden. Tres años después Alemania, continuando la senda marcada por España, adquiere la condición de liderazgo en la lucha. Esta lógica narrativa constituye una estrategia persuasiva para generar en el lector una “*shaping response*”, en la cual “the persuader may attempt to shape the response of an audience by teaching it how to behave and offer positive reinforcement for learning” (Jowett y O’Donnell 32). Alemania se presenta como modelo del que aprender para recobrar un papel predominante en la política internacional.

Dos paralelismos más son establecidos por Galinsoga. El primero, implícito, entre Goebbels, Ministro de Propaganda alemán, y José Antonio Primo de Rivera, fundador de Falange Española: "...el joven intelectual [Goebbels] –reverenciemos siempre este concepto, como precursor de los movimientos que salvan a las naciones– desplegó la dinámica de su temperamento proselitista" (162). Y el segundo, en cuanto al ambiente urbano y arquitectura alemanes y españoles: "Breve detención en la ciudad bruja de Nuremberg. (...) Nos urge siquiera dar un vistazo a la ciudad, en muchos de cuyos rincones y en la jugosa pátina de sus piedras, hemos tenido la remembranza exacta de nuestra milenaria Compostela" (227). Retomando la metáfora de la arquitectura como materialización de una ideología, la remembranza exacta de ambas ciudades invita a la identificación de ambos regímenes.

Como ya indiqué más arriba, mientras el trayecto del viaje lleva a Galinsoga por tierras de la Francia ocupada, el narrador se esfuerza en todo momento por transmitir una armoniosa convivencia entre el pueblo francés y el ejército alemán. Cuando el narrador se encuentra en Alemania, emplea la misma redundancia para destacar la catolicidad alemana, la adoración que siente por el país y la admiración y amor que España y los españoles generan en la esfera nazi. Una muestra de ello es la afirmación del narrador: "escuchamos palabras inolvidables de admiración para España" de labios de un comandante alemán (74).

Es la fascinación y respeto alemanes por España lo que hace posible que Goebbels mantenga una conversación de enorme trascendencia para los intereses españoles con Galinsoga y el resto de la comitiva:

[Goebbels] se digna a preguntarnos: ¿Qué quiere España en la guerra presente y para cuando la guerra acabe? (...) No se le pregunta [a los españoles] sobre unas hipótesis puramente utópicas (...) sino sobre una base concreta, que tiene contornos geográficos en los mapas intercontinentales y guarismos en la vida de relación económica. Los españoles de mi generación, que hemos sufrido tantas veces la perplejidad y el azoramiento pudorosos de sentirnos empequeñecidos, dentro de nuestra dignidad nacional siempre, pero también en nuestra pobreza de solemnidad, no estábamos acostumbrados a escuchar de los estadistas del mundo, que tienen en sus manos los destinos de Europa y en sus sienas laureles de victoria, este lenguaje tangible y material de reivindicaciones políticas y de rescates de un Imperio efectivo y real. (166)

El narrador, en primer lugar, destaca la disponibilidad alemana a escuchar las reivindicaciones territoriales de España. Unos territorios que se ubican en otro continente, en clara referencia a los deseos expansionistas españoles por el Norte de África (Payne, *Primer* 26).¹²⁸ Recordemos una vez más que la vocación de Imperio era, según Falange,

¹²⁸ Según Thomàs además del norte de África, el deseado imperio falangista incluiría "el Golfo de Guinea y la Cataluña francesa" (246).

uno de los rasgos definidores de la esencia española.¹²⁹ No obstante, la pregunta que el narrador pone en labios de Goebbels vincula claramente la materialización de dicho imperio a la participación española en II Guerra Mundial.

En segundo lugar, Galinsoga retoma uno de los argumentos que sirvieron a Falange para atacar a la República: su incapacidad para resolver lo que entendían como un largo proceso de decadencia y por tanto de re-encauzar a España por el sendero del liderazgo de la Historia.¹³⁰ El hecho de que Alemania consulte los deseos de España sitúa a esta última en una posición internacional diametralmente opuesta a su estatus en el pasado reciente y, además de justificar el alzamiento militar de 1936, ofrece nuevas posibilidades de grandeza para el futuro inmediato.

No obstante, Galinsoga, respetando el principio de jerarquía, hace que el grupo de periodistas responda que “lo que quiere España es lo que quiere su Caudillo, forjador de la grandeza, de la unidad y de la libertad de la Patria, regenerada a la soberanía de sus destinos imprescriptibles” (167). Gracias a esta solución, Galinsoga además de preservar uno de los pilares fundamentales de la ideología fascista, la jerarquía, recuerda a Franco su responsabilidad en devolver a España a la senda imperialista, elemento indisoluble de la esencia nacional.

Por todo lo expuesto se deduce que Luis de Galinsoga formaría parte del nutrido grupo de falangistas que “[b]elieving themselves to be on the threshold of a New Age in human history, these men and women used their political power, intellectual stature, and personal influence to pressure Franco into belligerency on the side of the Axis” (Bowen 78).¹³¹ Asimismo, esta participación sería entendida cada vez más, como la única vía para reposicionar al partido dentro del estado franquista, amenazado por las presiones de las otras familias franquistas (Thomàs 246).

No obstante, Galinsoga intenta ocultar la intención propagandística de su obra. Pese al uso de las estrategias narrativas manipuladoras que comenté y como señalé más arriba, el escritor constantemente insiste en su objetividad, retomada por enésima vez en el epílogo, y describe su actitud como de “tensa vigilia crítica” (13). En el referido epílogo el escritor asevera que su viaje a Alemania había sido una oportunidad “para mí mismo, para mi fuero, y mi conciencia de periodista, deseosa siempre de desentrañar la

¹²⁹ Así en *Los 26 puntos de la Revolución Nacional*, escritos por FET y de las JONS y suscritos por Franco, el tercero afirma “Tenemos voluntad de Imperio. Afirmamos que la plenitud histórica de España es el Imperio”.

¹³⁰ En un discurso pronunciado en mayo de 1935 José Antonio atacaba la política internacional ejercida por el gobierno republicano por su servidumbre a las potencias internacionales, especialmente Francia, en lugar de defender los intereses de España. Así, el fundador de la Falange afirmaba “y Francia, cuya política internacional servimos, nos maltrata en los tratados de comercio y nos tiene relegados a un plan inferior en Tánger y negocia a nuestras espaldas el régimen del Mediterráneo, como si en el Mediterráneo no estuviéramos nosotros” (106).

¹³¹ Como parte de los intentos por estrechar relaciones entre España y Alemania, Giménez Caballero afirma que en 1941 habló con Magdalena Goebbels de catolizar a Hitler mediante un matrimonio con una española, concretamente con Pilar Primo de Rivera. Según “Gecé” este plan no se pudo llevar a cabo porque Hitler recibió un disparo en uno de los testículos durante la I Guerra Mundial y era impotente (*Genio* 211-14).

verdad limpiándola de todas las escorias con que el lugar común, el tópico y la pasión gustan de embozarla” (234-35). La insistencia del escritor en disfrazar su labor propagandística de simple intención informadora prueba el acertado juicio de Marlin al considerar como uno de los requisitos fundamentales de la efectividad de la propaganda que el receptor no reconozca el carácter propagandístico del mensaje (95).

2. La hermandad hispano-marroquí: *¡Harka!*

En el marco de los esfuerzos por moldear la opinión pública a favor de la consecución de un imperio surge *¡Harka!*. El inicio del rodaje de la película se produce en diciembre de 1940 en colaboración con la Alta Comisaría de España en Marruecos y de las fuerzas indígenas (Elena, “¡Harka!” 113). Este proyecto está acompañado en el tiempo de varias actuaciones que muestran la escalada en los preparativos hacia la intervención española en el conflicto internacional.¹³² En mi opinión, la filmación de *¡Harka!*, estrenada en el mismo año de 1941 en el que se publican las ya comentadas obras de *El imperio de España* (Tovar), *Reivindicaciones de España* (Areilza y Castiella), o *La misión africana de España* (Cordero Torres), forma parte del intento de Falange por extender las ansias imperiales entre la población,¹³³ además de presionar a Franco en sus contactos con Alemania.

La invasión de Tánger el 14 de junio de 1940, seis meses antes del comienzo del rodaje, muestra claramente las aspiraciones imperialistas del régimen franquista. Si el régimen justifica de cara al exterior su ocupación de la ciudad norteafricana recurriendo al argumento de mantener el control ante los supuestos desórdenes que iba a crear la caída de Francia bajo poder alemán, lo cierto es que España siempre consideró injusto el estatuto de Tánger, que si bien regida por un sistema administrativo internacional, de hecho estaba bajo la influencia francesa. Como apunta Susana Sueiro, se trataba de la consumación de un viejo anhelo¹³⁴, intensificado por la condición de africanista de Franco y otros miembros destacados de su gobierno (138). De hecho, el 19 de septiembre de ese mismo año el ex-Ministro y embajador británico en España, Samuel Hoare, subrayaba la importancia que Marruecos tenía para el gobierno español: “En mis visitas diarias al Ministerio de Asuntos Exteriores la conversación siempre acababa desembocando antes o después en el tema de Marruecos” (citado en Sueiro 138).

¹³² Véase al respecto Nerín y Bosch (88-97).

¹³³ Elena considera a Cordero Torres, Areilza y Castiella los principales ideólogos de la renovada vocación imperial española (*Romancero* 57), aunque a mi juicio habría que añadir a Tovar a esta lista.

¹³⁴ La reclamación de Tánger aparece ya en el programa fundacional de las JONS en 1931. Así, el punto 16 de dicho programa demanda “Expansión imperial de España, Reivindicación inmediata de Gibraltar. Reclamación de Tánger y aspiraciones al dominio en todo Marruecos y Argelia. Política de prestigio nacional en el Extranjero.” (citado en Areilza 36). Esto, junto con la propia definición falangista de nación como empresa en común, me lleva a cuestionar la afirmación de Nerín y Bosch de que “[p]ara muchos falangistas, el Imperio tenía un significado meramente espiritual; la idea de expansión territorial no les era especialmente grata” (37). La campaña de *Arriba* reclamando Gibraltar, las muestras de euforia desde la Falange tras la ocupación de Tánger (Nerín y Bosch 86-7), la publicación de obras proimperialistas como las de Tovar, o *Del Bidasoa al Danubio* y el rodaje de *¡Harka!* confirman el carácter real del concepto de Imperio de la Falange.

Tras la ocupación de Tánger se iniciaron los preparativos para hacer lo mismo con el Marruecos francés. Dichas preparaciones contaban con el eventual colapso del protectorado que desencadenaría la derrota francesa. Éste no llegó a suceder ya que Rabat aceptó los términos del armisticio y el gobierno de Vichy, por lo que el gobierno español, consciente de la eventual resistencia francesa a perder el protectorado, inició las conversaciones con Alemania, Italia y la Francia de Vichy, para conseguir unos territorios que, consideraba, “le pertenecían por derecho” (Sueiro 139).

Los textos señalados de Tovar, Areilza y Cordero Torres se publican con el explícito deseo de formar la opinión pública en relación a la situación española en el marco internacional, es decir, con respecto a la intervención española en la II Guerra Mundial. Todos ellos identifican la esencia española con la época imperial y explican la posterior decadencia como una derrota en el exterior y en el interior. Retomando a Maeztu, señalan que los “imperios rivales”, Francia e Inglaterra, se aliaron para derrotar a España. Esta derrota exterior se completó con lo que en su opinión fue la “extranjerización” de los gobernantes españoles en el siglo XVIII, lo cual no sucedió entre el pueblo, que seguía conservando la esencia española.

La sustitución del concepto de decadencia por el de derrota implica, como los autores subrayan, que España puede y debe recuperar su pretérita condición de potencia mundial. Estas publicaciones que reclaman la recuperación del carácter imperial español, aparecen en un contexto en el que el público estaba siendo constantemente bombardeado con propaganda pro-alemana, ya que Alemania se había hecho con el control de empresas clave en los sectores comerciales de medios de comunicación, incluido el cine (Gubern 52). A la campaña de Radio Nacional y de buena parte de la prensa, no sólo de *Arriba*, en la que además de lanzar proclamas reivindicativas de Gibraltar y de los territorios en el norte de África, se daba detallada cobertura a las victorias del Eje, se unían manifestaciones falangistas en diversos lugares de España, todo ello con el objetivo de “arrastrar al gobierno e impedir cualquier retroceso hasta que Franco decidiese la entrada en el conflicto” (Rodríguez Jiménez 345). Progresivamente esta campaña se iría complementando con el cine ya que, como indica Gubern, en 1941, por primera vez, se mostraban más películas alemanas que norteamericanas en las pantallas españolas (76). El poderío y potencial alemán que se exhibía en todos los medios de comunicación, unidos a la exaltación de un patriotismo imperialista y a la presentación de las relaciones hispano-germanas en términos de amistad y de admiración mutua, pretendían recabar el apoyo de la población para la causa alemana y el proyecto imperialista de Falange.

Si bien Hitler rechazó en varias ocasiones los ofrecimientos de Franco de participar activamente en la guerra mundial, a comienzos de diciembre de 1940 la incapacidad alemana para destruir la aviación inglesa le hace reconsiderar su posición (Preston, *Franco* 444-53). El Führer aprobó el plan de conquista de Gibraltar, una de las reivindicaciones de España, con lo que esperaba forzar la entrada española en el conflicto. No obstante, por una parte Franco era consciente de la enorme dependencia de la economía española de la ayuda aliada además del ataque de la marina inglesa que la intervención de España podría provocar. Por otra, como destaca Payne, Hitler seguía sin comprometerse a satisfacer las demandas territoriales españolas, por lo cual el Caudillo rehusó fijar la fecha de la inclusión española en el conflicto. Aunque Serrano Suñer

estaba de acuerdo con esta decisión, presionó a Franco para que formara un gobierno falangista que facilitaría la eventual implicación bélica española (*Spain* 103-4).

Es en este contexto de competencia por influir en la opinión pública y en Franco con respecto a la actuación española en el conflicto, entre falangistas, por un lado, y militares aliadófilos y la derecha católica, por otro, en el que se inicia el rodaje de *¡Harka!*. Esta película encarna la sentencia de Augusto García Viñolas, Jefe del Departamento Nacional de Cinematografía, de que “[l]a cinematografía es el arma más fuerte” (citado en Monterde 64). Esta valoración apareció en el editorial del quinto número del órgano oficial cinematográfico: *Primer Plano*. El primer número de este *magazine* cinematográfico se publicó el 20 de octubre de 1940 en un claro intento por dirigir la cinematografía española y hacerla expresión de la ideología del régimen. En el décimo número de la revista, aparecido a finales del mismo año, Bartolomé Mostaza reafirma la capacidad del cine de “catequizar las masas (...) para arrastrarlas a una empresa” (3).

El texto que antecede a la película dirige la interpretación del espectador para que la entienda como un homenaje a los que lucharon en la guerra del Rif:

“¡Harka!” Hueste guerrera marroquí, irregular, confusa y brava, rebelde a la autoridad del Mazjen. Para combatirlas eficazmente tuvo éste que crear, al margen de las fuerzas regulares indígenas, otras harkas mandadas por oficiales españoles. Estos oficiales tuvieron que cumplir su misión a fuerza de valor y espíritu de sacrificio. Algunos son hoy gloria del ejército español; otros cayeron para siempre y sus nombres están escritos en letras de oro en la Historia de nuestra Patria. Todos ellos comenzaron nuestra ruta Imperial e hicieron con su sangre una espléndida hermandad Hispano-Marroquí. Sea esta película un homenaje a la memoria de los que todo lo dieron por España. (citado en Hueso 192)

Este texto constituye el resumen del mensaje persuasivo del film, articulado en torno a tres puntos. El primero es el espíritu de sacrificio y la guerra como herramienta para alcanzar los objetivos deseados. Con ello se pretende reforzar la respuesta de la audiencia, que como había demostrado durante la Guerra Civil, compartía el valor del esfuerzo y el sacrificio y la legitimidad de la guerra. Por tanto, la “*reinforcing response*” se da cuando la audiencia ya tiene una actitud favorable hacia un tema y la labor del persuasor es recordársela y hacerle sentir más seguro en ella “by demonstrating their attitudes through specific forms of behavior” (Jowett y O’Donnell 33).

En segundo lugar, al afirmar que aquellos oficiales abrieron el camino del Imperio, se hace de la guerra del Rif el primer paso, o un precedente si se quiere, de la Guerra Civil, ya que ésta se presentaba como “Cruzada”¹³⁵ para defender la verdadera

¹³⁵ El primero en emplear públicamente este término fue Franco a la semana del alzamiento pero el refrendo oficial por parte de la Iglesia llegó el 23 de agosto de 1936 a través de una circular del obispo de Pamplona Olaechea a los párrocos en la que afirmaba “No es una guerra la que se está librando, es una cruzada, y la Iglesia, mientras pide a Dios la paz y el ahorro de la sangre de todos sus hijos –de los que la

España, cuya esencia, tal y como recoge la literatura falangista, era el Imperio. El propio Franco aseguraba, en una entrevista concedida a Manuel Aznar en 1938, que en África “se fundó el ideal que hoy nos redime” (citado en Preston, *Franco* 35). Asimismo, como señalan Jowett y O'Donnell “[b]y reminding persuadees that their behaviour has meant need fulfillment in the past, a persuader can urge them to use the same or similar behaviour in the future” (36).

El tercer elemento propagandístico es la descripción de la labor española en Marruecos como una hermandad, enmascarando el carácter imperialista de la presencia de España en el norte de África. El hecho de que la película se presente a sí misma como un homenaje a los que perdieron su vida luchando por ese imperio, sitúa la conducta de estos soldados como comportamiento deseable y por tanto como modelo a seguir. *¡Harka!*, al enaltecer la actuación de aquellos hombres del pasado reciente, establece una comparación implícita con el presente y señala a los primeros como verdaderos ejemplos. La exaltación de la entrega de los personajes debe ser leída como un intento de promover el mismo tipo de comportamiento de cara a una intervención en la II Guerra Mundial.

De ese homenaje que pretende rendir la película a los iniciadores del Imperio, se esquivo cualquier referencia a la participación de los mismos harkeños en la Guerra Civil, a pesar del papel clave que desempeñaron. Como explica Madariaga, el ejército de África –formado por Regulares o soldados marroquíes y por legionarios– jugó un papel fundamental en la guerra por dos motivos. En primer lugar, estas tropas pronto se mostraron como unas fuerzas de choque extremadamente eficaces debido a sus brutales tácticas, calcadas de la guerra colonial, que además de arrasarlo las zonas por las que pasaban, generaban una fama que causaba pavor entre los milicianos y la población fiel a la República. Como consecuencia de ello, y es la segunda razón, dicha eficacia ayudó a Franco –en su condición de comandante en jefe de ese contingente– a convertirse en *generalísimo* de todos los ejércitos debido a que aumentaba su prestigio entre los otros generales (250-52, 255). Es probable que lo rocambolesco de la propaganda del bando franquista para justificar la presencia de los “moros” en la nueva “cruzada” –siendo el eje de esa propaganda la lucha de los creyentes cristianos y musulmanes contra el ateísmo marxista (Madariaga 344)– llevara a Arévalo a simplemente ignorar dicha participación en el cartel introductorio a su película.

El film ha generado un relativo interés por parte de la crítica. El de Dionisio Viscarri es el único trabajo monográfico dedicado a *¡Harka!*. En él el crítico realiza un estudio de la aplicación estética de los principios ideológicos del Nuevo Orden sin perder de vista las contradicciones internas, lo que le lleva a deconstruir el discurso de la amistad hispano-marroquí, objetivo declarado de la película. También Bernabé López García la encuadra dentro de las películas de temática africanista que mixtifican dicha amistad (75).

aman y luchan por defenderla y de los que la ultrajan y quieren su ruina– no puede menos que poner cuanto tiene en favor de sus cruzados” (citado en Forgione 3).

Asimismo, sin rechazar una lectura actual en clave homoerótica realizada por críticos como Peter Evans, quien afirma que “the film astonishingly succeeds in apparently condoning homosexuality” (219), Viscarri explica que en la ideología fascista Eros es sustituido por Tánatos, el impulso hacia la muerte (417), es decir, que el principio rector de la conducta individual no es el del encuentro con el otro, ya sea éste del mismo o de diferente sexo, sino el de sublimar la experiencia personal mediante el heroísmo hasta el punto de perder la vida en el servicio a la Patria. Dentro del universo filmico de *¡Harka!*, la relación entre los protagonistas no debe entenderse pues en términos eróticos o románticos sino en los de una relación maestro-alumno en el camino hacia el sacrificio personal por la patria.

No obstante, la atracción que Alfredo Mayo despierta en los espectadores de ambos sexos es innegable, de ahí que Marvin D’Lugo apunte a sus cualidades físicas como razón de su éxito en el cine del régimen. Estas se hallarían por encima de sus dotes interpretativas ya que “his performances were marred by his tendency to merely recite appropriate dialogue and assume series of histrionic poses” (citado en Viscarri 406). En esta misma línea, José Miguel Company Ramón estudia *¡Harka!* como la construcción de una estrella cinematográfica y del héroe caudillo en la figura de Alfredo Mayo, protagonista también de *Raza* (Sáenz de Heredia 1941), y uno de los actores más importantes del *star-system* de Cifesa, la compañía productora de ambos films (178).

Alberto Elena, en sintonía con los críticos mencionados, la considera un “[m]anifiesto cinematográfico para el final de una guerra civil, a la vez que apología de los trasnochados designios imperiales” (*¡Harka!* 134). No obstante, Viscarri es el único que menciona que la película pretendía “mentalizar al público español ante la perspectiva de una entrada en la Guerra Mundial”(412). Mi objetivo en este capítulo, como indiqué, es analizar de qué manera se produce esta persuasión al servicio de la causa imperialista.

***¡Harka!:* la construcción del héroe fascista**

¡Harka! supone el punto de partida tanto de la carrera cinematográfica de su director, Carlos Arévalo, como del cine africanista español de la primera posguerra. Antes de dirigir este proyecto Carlos Arévalo había sido responsable de varios cortometrajes, entre ellos, *Ya viene el cortejo* (1939), en el que celebra la victoria de los nacionales (Elena, “¡Harka!” 133). Tras *¡Harka!* Arévalo realiza una exaltación del sacrificio falangista en el Madrid de la Guerra Civil con *Rojo y Negro* (1942). La compañía productora decidió retirarla de cartel al poco tiempo de su estreno por razones que analizaré en el siguiente capítulo.

Aunque inserta en la línea de producciones africanistas que floreció ya en plena contienda con obras como *La canción de Aixa* (1939) de Florián Rey (Elena, *Cine* 155), *¡Harka!* crea el modelo de posguerra de película africanista ambientada en la guerra del Rif como exaltación militar.

Primer plano propone cuatro géneros cinematográficos con los que formar el ‘espíritu nacional’, siendo uno de ellos el castrense, dentro del cual se incluyen las películas de temática africanista (Diez Puertas, *Montaje* 290). Esto evidencia el carácter

ejemplar de la película. Asimismo, según Elena, el relativo éxito de *¡Harka!* anima a Cifesa a filmar *A mí la legión* (Juan de Orduña 1942)(134). De hecho, en la década de los cuarenta se rodaron siete películas en las que la guerra de Rif servía como ambientación (López García 75). En resumen, este carácter iniciador de *¡Harka!* en el cine de la posguerra unido a su vocación ejemplar tanto de la conducta de sacrificio personal como de la puesta de esta voluntad al servicio de los deseos imperialistas de Falange hacen necesario un estudio enmarcado por el contexto político internacional.

¡Harka! relata la historia de unos oficiales españoles que, en suelo marroquí, arriesgan sus vidas al mando de fuerzas locales, para defender la presencia española en el norte de África. La elección de este tema no es casual sino que, si como señala Lerner la propaganda es una manera de hacer política mediante la simbolización de acontecimientos (xiii), la guerra africana se convierte en símbolo con el que promover un punto fundamental de la agenda política de los falangistas: arrastrar a España a la II Guerra Mundial. La elección de este tema tiene que ver con lo que Marlin considera la fórmula de la propaganda que es “knowing, first, what it is that a given audience have near and dear to their hearts and, secondly, how to present this in such a way as to be believed” (96). Un elemento fundamental de la audiencia a la que va dirigida el mensaje persuasivo de la película es el estamento militar, fundamentalmente los *africanistas*, quienes se habían formado en la guerra del Rif y cuya importancia revelan las palabras de Franco en la misma entrevista a la que ya hice referencia: “Mis años en África viven en mí con indecible fuerza” (citado en Preston, *Franco* 35).

La apertura del universo de ficción corre a cargo de un lancero marroquí, cuya imagen en perfecto dominio de su caballo, es sustituida en el siguiente plano por la de unos generales españoles discutiendo sobre un mapa la estrategia a seguir en la expansión por Marruecos. Para facilitar la campaña ofensiva, una harka debe desgastar a una cabila¹³⁶ enemiga. La harka del comandante Prada es la única capaz de hacerlo, a pesar de haber quedado diezmada en el último combate. La absoluta necesidad de que reorganice inmediatamente su unidad es notificada al comandante Prada junto al envío de nuevos oficiales para dirigir a los harkeños. Prada acata la orden pero la recluta de harkeños apenas da frutos, por lo que el capitán Valcázar se ofrece voluntario para materializar la única solución posible: conseguir que los combatientes de una harka enemiga se unan a la dirigida por los españoles. El objetivo es conseguido y la operación de castigo a la cabila se lleva a cabo con éxito. Sin embargo, en el camino a Tetuán, donde los oficiales iban a disfrutar de unos días de permiso, el capitán Peña es asesinado por un francotirador. La penosa misión de recibir a la esposa del mismo, que venía a visitarlo ante la imposibilidad de éste de viajar a la península, y comunicarle la noticia recae en uno de los nuevos oficiales: el teniente Herrera. Este hecho fortuito le permite conocer a Amparo, cuñada del fallecido Peña, de la que se enamora y quien finalmente consigue que deje África, a cambio de una vida burguesa en Madrid. Cuando Herrera se despidió de Valcázar en un café español de Tetuán, éste último le reprocha su elección de una vida cómoda y para mostrarle cómo suple su necesidad de cariño accede a bailar con una antigua amiga, Maruja, a la que previamente había rechazado. Tras la muerte de

¹³⁶ Según el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, una cabila es una tribu de beduinos o de bereberes.

Valcázar, Herrera reconoce su error y regresa a la harka, que se yergue en elemento generador de su verdadera identidad personal.

Como apunta Company, *¡Harka!*, al igual que *Raza*, parten del modelo de cine de aventuras colonial del tipo *Beau Geste* –la cual tiene una versión muda de Herbert Brenon (1926) y otra sonora de William A Wellman (1939)– o *Tres lanceros bengalíes* (Henry Hathaway, 1935) (179). Esta última se estructura en torno al conflicto entre el deber y el amor filial y muestra la inicial incomprensión que la elección del primero por parte del coronel genera entre los oficiales a su mando. No obstante, como en *¡Harka!*, la resolución de la película evidencia el entendimiento final de esa decisión y la adhesión a la misma ética de sacrificio personal. José Antonio Primo de Rivera señaló en varias ocasiones su preferencia por este tipo de cine: “La película [sobre la legión africana] nos ha hecho correr por nuestros espinazos, a un voltaje infinitamente multiplicado por el orgullo de lo propio, la corriente imperial y militar que de modo reflejo nos comunicó, no hace mucho, el espectáculo de ‘*Tres lanceros bengalíes*’” (*Obras completas* 859-60).¹³⁷ En el contexto de adoración del Ausente *¡Harka!* podría ser una forma de homenaje a José Antonio, un guiño a los *camisas viejas* conocedores de esta preferencia cinematográfica de su líder pero, sobre todo, un intento por generar el mismo entusiasmo imperialista que había causado entre José Antonio y sus seguidores.

Ese entusiasmo es el que el espectador aprecia en el capitán Santiago Valcázar. Es él el personaje principal ya que lleva a cabo las acciones que hacen avanzar el historia narrada y de quien el resto de personajes emite opiniones. Su personaje es construido mediante la acumulación de cualidades y su repetición en diferentes niveles del relato, es decir, en los comentarios de otros personajes, en sus propias palabras y acciones y en el nivel de la historia. Con ello se genera un alto nivel de redundancia, como señalé en las obras analizadas en el primer capítulo, lo cual es una de las características principales de las novelas de tesis y que apunta al carácter propagandístico de las obras con independencia del medio en el que se produzcan. Como destaca Suleiman, la redundancia impone un significado único (55).

La presentación de Valcázar al espectador es postergada para acoger los comentarios que de él hacen el comandante Prada y el capitán Peña. Estos charlan sobre la petición por parte del último de un permiso para visitar la Península, para el cual necesita que Valcázar le ceda el suyo. Esta conversación informa al espectador de que el protagonista ya había mostrado su generosidad con anterioridad, lo cual le resulta incomprensible incluso al destinatario de la misma, el propio Peña. Su superior, Prada, explica que “no hay mejor amigo ni mejor oficial”.

La excelencia profesional es confirmada por Valcázar en su desprecio por el peligro y en su habilidad para materializar con éxito acciones arriesgadas, todo lo cual queda patente en su visita a la harka enemiga para que se una a los españoles, su liderazgo de los harkeños en las operaciones militares y, finalmente, en la acción que conducirá a su muerte y gracias a la cual puede salvarse parte de su harka.

¹³⁷ Un artículo que contiene estas palabras de José Antonio fue publicado en el número 22 de *Arriba* el 5 de diciembre de 1935.

Inserto en la conversación inicial entre los oficiales Prada y Peña en la que el primero asegura que Válcázar “es un enamorado de esta tierra, y nadie conoce mejor la psicología del marroquí”, aparece un plano de Valcázar a caballo con chilaba, con lo que la imagen refuerza el aparente mestizaje cultural que denotan las palabras de su superior. No obstante, como Viscarri señala “su africanismo se limita al conocimiento del Otro para dominarle mejor” (412). Por tanto, el amor que siente por África y su comprensión del marroquí se subordinan al objetivo del Imperio. Esto se hace explícito al añadir Prada “y sin embargo nadie tan español”. No comparto la apreciación de Elena sobre la verdadera vocación africanista de Herrera, a diferencia de Valcázar, que el crítico justifica en el hecho de que el primero estudie árabe (*¡Harka!* 134). Si bien en ningún momento se escucha a Valcázar sostener una conversación en árabe, tampoco Herrera pone en práctica esta habilidad. Además, a lo largo de la película Valcázar demuestra entender el árabe y determinados aspectos culturales como los saludos, las reglas de hospitalidad de los beréberes o la costumbre de tomar el té. En mi opinión, la única diferencia entre ambos personajes estriba en la experiencia y el nivel de conocimiento, no en la calidad de su africanismo.

Junto a las virtudes de carácter comentadas, el nombre del personaje presenta resonancias que el espectador asociaría con la Reconquista. Así, su apellido se asemeja a “alcázar”, su nombre es Santiago y monta un caballo blanco, exactamente como el santo “matamoros”. Su asociación con el santo que encarna la reconquista, contribuye a aumentar su figura como héroe cristiano. Mediante las referencias lingüísticas a la Reconquista también se aludía a la Guerra Civil española por el carácter de cruzada que se otorgó desde el bando franquista, como ya señalé.

La dedicación al objetivo imperialista es tan extrema que se torna incomprensible para sus compañeros, como expresa el propio comandante Prada. Viscarri considera que con ello “excusa de antemano todo comportamiento dudoso del protagonista” perfilándose como “un espíritu superior e impermeable al análisis racional” (407). Si bien, como señalé en el capítulo anterior, el rechazo de la lógica racional es un lugar común en el discurso falangista, la clave para descifrar este comportamiento incomprensible se halla en la noción de entrega, cultivada hasta la saciedad por el discurso falangista.

La Falange retoma este elemento de la retórica militar, intensificándolo y haciéndolo extensible no sólo al género masculino sino también al femenino. Lo que resulta enigmático para los compañeros de Valcázar es su dedicación absoluta a la misión imperialista, que le lleva a rechazar los permisos para ir a la Península y a arriesgar constantemente su vida en comprometidas operaciones militares. Sin embargo, ésta es precisamente la actitud demandada por Falange, ya que como destaca Labanyi “when the word *entrega* is used in Falangist discourse (of male and female activists), it (...) signifies (...) unswerving dedication to a cause” (*Resemanticizing* 77). Valcázar encarna, por tanto, el concepto de entrega falangista, siendo su personaje el ejemplo del comportamiento requerido por la Falange. El ideal falangista de “mitad-monje, mitad-soldado” que también aparecía en el libro de viajes de Galinsoga, y que en José Antonio adoptaba la forma del “poeta soldado”, implicaba, según el historiador Manuel Penella, la renuncia a buscar la felicidad propia, la obediencia ciega y la máxima austeridad (112).

Por otra parte, el deseo de regresar a casa es una de las formas que adopta “the ‘quest for comfort’”, una de las enfermedades que, según las coordenadas fascistas, amenazaba con destruir al hombre (Theweleit 388). De ahí el rechazo de Valcázar de todo aquello que se aleje de la dificultad y el riesgo. Asimismo, la caracterización de Valcázar como un hombre entregado a una labor trascendente refuerza su masculinidad, punto sobre el que volveré más adelante.

Continuando con la caracterización del protagonista, y como indica Viscarri, “Santiago es el prototipo de superhombre-heroico de raigambre nietzscheana, elegido para cumplir un destino épico, por lo cual aparece representado como una figura mística” (407). Esto es reforzado, asegura el mismo crítico, por los abundantes planos contrapicados, en una clara asimilación de los recursos empleados por Arnold Fan y Leni Riefenstahl (407). Las propias características físicas de Alfredo Mayo y su actuación excesivamente enfática, confluyen con la abundancia de primerísimos planos y la angulación contrapicada de la cámara para envolver de un aura heroica y mística a Valcázar.

El elemento místico se relaciona con el carácter profético que Arévalo asigna al protagonista. Esta estrategia narrativa, que aparece en varias secuencias de la película, adquiere el máximo significado cuando Valcázar, profundamente decepcionado por la decisión de Herrera de abandonar la harka, le profetiza una vida acomodada que le hará olvidar su condición, e identidad, militar, todo lo cual se cumple al detalle en la siguiente secuencia, otorgando autoridad a sus palabras. Con ello, éstas ascienden del nivel de la opinión al de la verdad ontológica.

La construcción de Valcázar como héroe místico se completa con las resonancias míticas no sólo de Santiago Apóstol, como ya señalé, sino también del Cid. La alusión al Cid a través de su personaje se actualiza por la naturaleza de la acción que lleva a acabo. Es posible afirmar que tanto el Cid como Valcázar luchan por conquistar un territorio bajo dominio musulmán pero su valentía y rectitud moral despierta la admiración y el respeto entre los “moros”. Esta coincidencia se amplía al tener en cuenta los rasgos que Ramón Menéndez Pidal¹³⁸ otorgó a Rodrigo Díaz de Vivar en su obra *La España del Cid* (1929) y cuya trascendencia política analizó Eugenia Lacarra. Entre los rasgos recogidos por Lacarra que aparecen también en Valcázar se hallan ‘fidelidad y patria’, ‘moderación y violencia’, ‘desmaña y altivez’, ‘cautela’, su condición de ‘invicto’ hasta su muerte y ‘su energía heroica’ (100-2). Lacarra afirma que fueron los oficiales del ejército español quienes otorgaron un mayor alcance a la obra pidaliana, transformando su Cid en el modelo de soldado ideal (122). Pero esta obra no sólo tuvo una trascendente acogida en círculos militares sino que como declara Carlos Rama “en los ambientes universitarios de los años de exposición del pensamiento falangista circulaban en España obras como la de Menéndez Pidal, *La España del Cid*, que populariza para el público no especializado la existencia de la idea de imperio en la Edad Media española” (citado en Lacarra 122). La representación de Valcázar como un nuevo Cid intenta movilizar los ideales que tanto militares como falangistas cultivaron en los años treinta y enlaza con el mito de la

¹³⁸ La recuperación de las ideas de Menéndez Pidal no se produce únicamente en el marco de esta película sino que, como indica Saz Campos, son un elemento clave en la lucha falangista contra el modelo de Imperio del nacionalcatolicismo (270-72).

Cruzada que sirvió como justificación del alzamiento militar franquista, cuyo régimen, según Jancovich, transformó al Cid en su predecesor (88).

El apellido del protagonista fue tomado, en mi opinión, de *Diario de una Bandera* (1922) de Francisco Franco, quien habla de un capitán Valcázar herido levemente durante la ocupación de Harcha (157). Aunque Franco no proporciona más información, el nombre de pila de este oficial no era Santiago sino Luis, Luis Valcázar Crespo, y según Arce era capitán de la II compañía que formaba parte de la Primera Bandera, comandada por Franco (52-6). Por lo tanto, el nombre completo del personaje principal de *¡Harka!* combina un referente histórico del entorno de Franco con elementos míticos. Mochen Heymann explica que el nombre de guerra de Valcázar, “Sidi Absalam” o Señor de la Paz, tiene también una “connotación mitificadora que estriba en su asociación con ‘la iconografía popular—y presente en la España de los cuarenta—del apóstol Santiago, elevado a santo tutelar del régimen’” (citado en Viscarri 413). Viscarri recuerda que si al santo se le apelaba “matamoros” también la figura de Valcázar está asociada a la derrota de los moros (414), y comparte el nombre y el caballo blanco con él.

Es necesario tener en cuenta, asimismo, que los restos del apóstol descansan en Galicia, patria chica del Caudillo, donde se le profesa una gran devoción. Aunque ésta sería una referencia más implícita que explícita al general Franco, Valcázar comparte varias características con el Franco legionario de *Diario de una bandera*. Viscarri las reconoce en la ambigüedad y el paternalismo en su relación con la cultura oriental, la vocación africanista y las coincidencias biográficas: “corcel blanco, acumulación de honores y ascensos a temprana edad, la austeridad sexual, y haber sufrido heridas de gravedad” (415). Todo ello es interpretado por el crítico mencionado en el sentido de que “*¡Harka!* completa una faceta de la personalidad cinematográfica del director” (415). Estas coincidencias serían, en mi opinión, una manera de adular al dictador, gran aficionado al cine y quien afirmó: ‘Sin África, yo apenas puedo explicarme a mí mismo’ (citado en Preston, *Franco* 35). Este agasajo alberga, además, el recordatorio de la trascendencia para España de seguir la expansión en el norte de África y del compromiso personal necesario para lograrlo.

Regresemos en este punto a la secuencia de la conversación de despedida entre Valcázar y Herrera, que varios críticos han leído en términos homoeróticos.¹³⁹ Por un lado, Higate y Hopton han detectado elementos homoeróticos y homosexuales en la vida de las fuerzas armadas estadounidenses y británicas contemporáneas (440) por lo que, a pesar de lo paradójico de su presencia en un entorno de marcada homofobia, no debería resultar excepcional que también puedan ser rastreados en un relato sobre la labor de la legión en el contexto español de los años veinte. Por otro, si bien este homoerotismo puede hallarse en la base psicológica de los personajes, es necesario retomar el mencionado concepto de entrega para comprender la función que en la película desempeña la actitud recriminatoria de Valcázar.

Herrera intenta defenderse de los reproches de su superior arguyendo que ya había dado bastante, implicando que ya se había sacrificado bastante por la patria. Estas palabras reproducen las razones que Amparo esgrimió para convencerle de que diera por

¹³⁹ Véase a este respecto Evans (219), Labanyi (*Resemanticizing* 78), Elena (*¡Harka!* 134), Castro de Paz (35).

terminada su misión en el Protectorado. Es en este momento cuando Valcázar articula el concepto de entrega preconizado por Falange cuando afirma: “yo creía que eras como yo, de los que pensaban que nunca habían dado suficiente”. Como señalé anteriormente, Valcázar muestra un compromiso absoluto con su labor militar en África y creía haber encontrado en Herrera a un semejante y a un continuador de su tarea. Su profunda decepción nace del reconocimiento de su error. Por tanto, lo que hoy día puede parecer motivado por un inconfesado despecho amoroso de Valcázar cumple la función de subrayar el compromiso personal con la causa demandado por Falange y de persuadir a la audiencia del comportamiento correcto para obtener de ella una “*changing response*”. Como indiqué más arriba, con ello se pretende que la audiencia cambie de actitud o de comportamiento (Jowett y O'Donnell 33). Valcázar explicita el cambio requerido de los espectadores, es decir, que piensen que nunca han dado a la patria lo suficiente.

Valcázar representa no sólo el tipo de entrega falangista sino también el modelo de líder fascista encarnado por Adolf Hitler o José Antonio Primo de Rivera. Silke Hesse demuestra que el líder fascista no asume unos rasgos patriarcales, como tradicionalmente había sostenido la crítica, ya que ni está casado ni tiene hijos, sino que es más bien “the leader of the pack or peer group of unmarried men” (171). Así, el único personaje en la película del que sabemos que responde al modelo patriarcal es el capitán Peña, que muere asesinado en la primera mitad de la película por el disparo de un marroquí. En su lecho de muerte, Peña interpreta correctamente el presentimiento que había tenido durante la operación militar del día anterior y, sin ninguna muestra de pesar por no conocer a su hija, fallece con el grito de “¡Viva España!”. El capitán relega su faceta personal de padre a un segundo plano para subrayar la de patriota.

Con la eliminación de Peña y el regreso de Herrera a África tras el frustrado intento de asimilarse al modelo patriarcal tradicional, *¡Harka!* se alza como ejemplo del modelo de sociedad requerida por el fascismo. Ésta, de acuerdo a Hesse, está regida por unas normas equivalentes a las de una “structure of a gang of adolescent youths” (171-2), sin lazos familiares y por tanto proclives a una entrega absoluta a una misión a la que se reviste de trascendencia metafísica. Una sociedad de este tipo es útil en un contexto de preguerra ante la necesidad de movilizar todas las energías sociales para la empresa bélica. Por el contrario, un modelo social de posguerra como el español, debería caracterizarse por una desmovilización tanto de hombres como de mujeres para su reintegración a las actividades cotidianas en tiempos de paz. El ensalzamiento de este tipo de masculinidad fascista está, pues, directamente vinculado con el impulso imperialista de la Falange, como también lo está el retrato de la feminidad presente en la película.

El único personaje femenino de relevancia en *¡Harka!* es Amparo, la instigadora de que Herrera se aleje por un tiempo de su servicio a la patria. Esta connotación negativa en la representación de la mujer junto al homoerotismo ha llevado a la crítica a destacar la misoginia del film. Amparo es la encarnación de la mujer fatal: “En el imaginario patriarcal, la mujer fatal arrebató la energía del hombre y provoca que éste se convierta en su marioneta. Para E. K. Menon, la característica principal es la de buscar la venganza o provocar la destrucción” (citado en González-Allende 95). González-Allende asegura que este tipo de mujer, que no se ajusta al modelo patriarcal, hace su aparición en España en

los años veinte y los treinta, y se halla presente en la narrativa de los sublevados, como estudia en la obra *Cartas de un alferez a su madre* (José María de Salaverría 1939).

Amparo representa, pues, el opuesto al ideal femenino falangista de entrega, puesto que si ambos géneros deben servir a los intereses de la patria, el hombre debe hacerlo luchando y la mujer apoyándolo desde su puesto de ama de casa o de enfermera. Amparo, en lugar de servir de sustento moral a la labor desempeñada por el que iba a ser su esposo, pone como condición al matrimonio que Herrera abandone África. Según Jo Labanyi, “the appropriation of this militaristic rhetoric [of the *entrega*] by [falangist] women allows them to resemanticize traditional feminine *entrega* as masculine ‘firmness’” (*Resemanticizing* 77). La firmeza que prodiga Amparo, no obstante, no está relacionada con la entrega que demandan los falangistas, ya que ésta debe estar dirigida al servicio a la nación, y la del personaje está guiada por el egoísmo de no querer soportar la angustia generada por el riesgo en el que se hallaría constantemente Herrera.

De forma paralela “men’s adoption of a masculinized version of feminine virtues of service, submission, and *entrega* allows them too to have it both ways, claiming to be at their most masculine when behaving as women are supposed to” (Labanyi, *Resemanticizing* 77). Herrera se comporta claramente de la misma manera que una mujer debería, puesto que acaba por rendir su voluntad. No obstante, lo que sitúa su comportamiento en el opuesto del ideal falangista es que no la cede al servicio de la nación sino a los deseos de la mujer a la que ama.

Si bien es cierto que “Spanish fascism was based on the application to both men and women of traditional feminine values” (Labanyi, *Resemanticizing* 77), no podemos olvidar que la retórica de la entrega, tanto en la versión masculina como en la femenina, tiene la única función de crear individuos absolutamente comprometidos con las demandas del partido y de la nación, que en estos momentos estaban subordinadas a la inclusión de España en la II Guerra Mundial como medio de consecución del imperio. Se podría afirmar, por tanto, que Amparo y Herrera cuentan con las cualidades necesarias, pero que es sólo Herrera quien, cuando regresa a África, las pone al servicio del fin correcto y consigue así reencauzar su vida por el camino de la heroicidad y del servicio a la patria para poder convertirse en un nuevo Valcázar, es decir, el perfecto mitad-monje mitad-soldado falangista en lucha por el imperio.

El africanismo y el cine colonial

Elena señala acertadamente que ni el Protectorado ni los marroquíes tienen entidad dramática, siendo únicamente figurantes (*¡Harka!* 133). La filmación de exteriores en el norte de África ofrece verosimilitud a la historia, además del exotismo del cine colonial. A pesar de que se ha afirmado que parte de esas imágenes fueron rodadas por Carlos Velo para la anterior película *Romancero Marroquí* (1939),¹⁴⁰ y

¹⁴⁰ Según Madariaga, la finalidad de *Romancero*, patrocinada también por la Alta Comisaría de España en Marruecos, era “mostrar el ‘fervoroso entusiasmo’ con el que El Aalami [el protagonista], como impulsado en su interior por una ‘fuerza superior’, decide ir a luchar junto a Franco”, y con ello subrayar “la fervorosa adhesión unánime’ del pueblo marroquí a la causa franquista” (353-54). Era, por tanto, esta

reutilizadas por Arévalo para *¡Harka!*, Elena sostiene que es “una infundada leyenda que el propio Velo contribuyó gustosamente a crear” (*Romancero* 65).¹⁴¹

Son numerosos los planos de conjunto del paisaje rifeño sobre los que se recortan las figuras de los personajes, en lo cual Bernabé López ve similitudes con el género norteamericano del western, así como en el uso de la música (76). Dentro de estos planos, una parte importante la ocupa la imagen de la montaña que Valcázar asciende a caballo, en alusión metafórica al esfuerzo y tesón del protagonista. Susan Sontag añade que “la fusión conceptual de la belleza natural y peligro visualizada en la montaña es ‘[t]he ultimate affirmation of an escape from the self –into the brotherhood of courage and into death’” (citado en Viscarri 407).

La maleza tras la cual Arévalo realiza numerosas tomas “alude a mitos adánicos, siempre conectados con el espacio oriental, y privilegia la mirada del sujeto occidental [la cual] (...) reifica y, al mismo tiempo, relega al oriente a la función de espectáculo” (Viscarri 410). Tanto la naturaleza como la población autóctona son elementos meramente accesorios. Así, mientras que *Romancero marroquí* se destaca por el interés etnográfico de sus imágenes, en *¡Harka!* la población local actúa como mero telón de fondo para las acciones de los personajes españoles siendo un detalle pintoresco. Esta radical diferencia se debe a la audiencia a la que iban dirigidas ambas películas. Rodada en plena Guerra Civil, *Romancero marroquí* estaba destinada a renovar el apoyo de los marroquíes al bando nacional y por tanto la audiencia era la del Protectorado (Elena, *Romancero* 19-25). Por el contrario, *¡Harka!* estaba dirigida al consumo metropolitano y a promover un espíritu de entrega a una labor imperialista, de ahí el descenso en el estatus de lo marroquí.

La diferencia en cuanto a los objetivos y contextos históricos en los que se producen las obras, junto a las del género de cada una, también sirve de explicación a una distinción fundamental entre *¡Harka!* y *Diario de una Bandera*, la cual sería al menos una de las fuentes de inspiración del film. Las descripciones detalladas de las operaciones militares ocupan la mayoría de las páginas de la obra escrita por Franco, en un intento por reclamar prestigio para el ejército africanista. Franco incluye asimismo varias referencias a las acciones de castigo de la población local que los legionarios llevaron a cabo tras el desastre de Annual:

La empresa es difícil y bonita; (...) Mientras una sección, rompiendo el fuego sobre las casas, protege la maniobra, (...) la otra (...) pasa a cuchillo a sus habitantes. Las llamas se levantan de los techos de las viviendas y los legionarios persiguen a sus moradores. (90)

película parte de la propaganda franquista, desarrollada en la prensa y la radio y tanto en la Península como en el Protectorado, para presentar una imagen positiva del moro.

¹⁴¹ Elena también refuta el que la crítica haya asumido que *Romancero Marroquí* fue filmada por el comunista Velo justo antes del estallido de la Guerra Civil y sus imágenes manipuladas con posterioridad para crear un film propagandístico franquista. Esta creencia se debe en parte a las propias declaraciones de Carlos Velo (*Romancero* 15-7).

Con la máxima frialdad, el narrador relata la aniquilación de la población colaboradora con los rebeldes, calificando esta acción de “bonita”, lo cual se corresponde muy bien con una sensibilidad fascista hacia la violencia, la muerte y la destrucción. Por el contrario, en el foco del relato de *¡Harka!* las cuestiones militares ocupan una posición periférica mientras que la actitud de los personajes con respecto a la misión militar recibe una iluminación con toda intensidad. No pretendo obviar la distinta naturaleza de las obras que trato. *Diario de una Bandera*, como su nombre indica, pretende relatar por escrito las hazañas de la Legión, mientras que *¡Harka!* busca ser una película de aventuras que además de enviar un mensaje persuasivo, entretenga al espectador. No obstante, el receptor en el que los autores pensaban mientras daban forma a su obra así como los objetivos de las mismas es de vital importancia para comprender el lugar que en ellas destinan a lo militar y a la población local. Franco escribió, en mi opinión, una obra dirigida fundamentalmente a la clase militar y política de los años 20, destacando las acciones concretas por las que el ejército africanista debería recobrar el prestigio social y adquirir reconocimiento militar. Arévalo amplía el radio de alcance a la población española en general, creando un producto cultural para una sociedad de masas con Franco y el estamento militar como audiencia privilegiada y con la Guerra del Rif como alegoría de la actuación correcta.

Desde esta perspectiva resulta más convincente el cuestionamiento por parte de Elena de la opinión de críticos como Vizcaíno Casas. Este último considera que la ausencia de la población local, especialmente en actitud belicosa hacia los españoles se debió a presiones externas para no irritar al Majzen con una imagen negativa del marroquí. Elena no cuestiona esta ausencia y de hecho la destaca en la secuencia del asesinato del capitán Peña por el disparo de un harkeño rebelde. Sin embargo, nota que en el guión original tampoco aparece el autor del disparo, el cual es sustituido por un primer plano del fusil del que parte la bala. Por este motivo Elena considera inadecuada la justificación por presiones externas (“¡Harka!” 133-34). La consciente elipsis del enemigo marroquí debe ser, por tanto, explicada con otros argumentos. Esta ausencia es debida, en mi opinión, a dos razones fundamentalmente. La primera es que *¡Harka!* es la exaltación de un tipo específico de comportamiento heroico y sacrificado, más allá de las circunstancias concretas en las que esta heroicidad se requiera, de ahí que el retrato de un enemigo específico carezca de importancia. El objetivo es que la audiencia internalice el tipo de actuación deseada y la aplique a sus propias circunstancias, que no son otras que las de la posibilidad de creación de un nuevo Imperio mediante la participación en la II Guerra Mundial, algo que la prensa falangista se encargaba de promocionar insistentemente.

En segundo lugar, la ausencia del “moro” enemigo es un intento por dotar a la conquista y mantenimiento del territorio de una cierta facilidad, ya que si el enemigo apenas aparece en pantalla, al menos en el nivel simbólico, la resistencia parece desaparecer. Este escamoteo sería, asimismo, “una alusión a la necesidad de ‘espacio vital’”, es decir, a la necesidad de que oriente se abra a la ocupación por parte de la metrópoli, y que se inspira en el *Lebensraum* alemán (Viscarri 410).

Finalmente en relación a tan llamativa desaparición, hay que tener en cuenta que la película se presenta como homenaje a la hermandad hispano-marroquí. Quizás Arévalo

consideró oportuno ofrecer una imagen unitaria del pueblo marroquí como hermano (menor) de España, en lugar de hacer dos bandos de marroquíes, unos amigos, y otros enemigos. Aunque lo que es más probable bajo mi punto de vista es que no era apropiado contravenir la imagen del “moro rehabilitado”, por usar la terminología de Madariaga, que la propaganda franquista había creado para justificar la presencia de Regulares en la Guerra Civil (345-46). Esta nueva imagen, como ya indiqué en el marco del análisis de *Camisa azul*, presentaba al moro combatiendo fraternamente junto al cristiano español “por los mismos ideales religiosos frente al ateísmo marxista” y hacía un gran esfuerzo en subrayar la hermandad hispano-marroquí y “la unidad en la lucha contra el enemigo común” (Madariaga 346, 348-49).

Asimismo la sumisión de los “moros”, a la que Arévalo sí da cobertura, justifica y facilita el paternalismo español. El español se presenta en todo momento como tutor del marroquí. Así se aprecia en la escena en la que se recoge la operación militar de castigo a una cabila enemiga para facilitar la acción del ejército español en la zona. El niño que apareció junto al Sedlam en la escena en que Valcázar lo convenció para unirse a su harka, adelanta al oficial español que dirige la acción militar. Cuando el niño es herido, Herrera hace que lo trasladen para que el médico español se ocupe de él. Lo que implica esta escena es la incapacidad del harkeño para actuar de forma independiente. El fracaso del marroquí inspira al español la obligación de protegerle y salvar su vida. La película no proporciona más información sobre la suerte del herido porque el mensaje propagandístico del Imperio que condensa *¡Harka!* se articula en torno al sacrificio personal de los oficiales españoles y en él la población autóctona carece de relevancia. A pesar de ello, es un sacrificio valorado y respetado por los propios marroquíes, como claramente afirma la decisión del Sedlam de acompañar a Valcázar en su lucha hasta la muerte para salvar la vida de las fuerzas indígenas que componen su harka. La decisión de ambos de sacrificar su vida para proteger las del resto de la unidad y con ello las futuras acciones de la misma encarna la mítica necesidad de destrucción previa a la construcción que, como destaca Labanyi, tanta relevancia ostenta en el discurso falangista (*Myth* 37).

La preferencia falangista por un conocimiento de tipo no racional, alejado de la metodología positivista y cientifista que para el fascismo caracterizaba a la odiosa Ilustración (Neocleous 2), influye en la estructura del relato. En una ordenación cronológica de los acontecimientos, que se suceden rápidamente, Arévalo incluye presentimientos y profecías que avanzan sucesos posteriores. Esta estrategia narrativa sirve, además, para conferir autoridad a las opiniones de los personajes.

El ágil ritmo de las operaciones militares, sus preparativos y consecuencias contrasta vivamente con dos secuencias que ralentizan el relato: los primerísimos planos de Valcázar y de los personajes que le acompañan en escena, por un lado y los enfáticos juegos de miradas por otro. Estos planos acentúan el suspenso de la actividad militar y el carácter enigmático del protagonista. Me refiero en particular a las escenas de la negociación con el Sedlam, jefe de una harka local independiente del control español, y a la primera conversación entre Valcázar y Herrera. Esta última establece la íntima conexión entre ambos personajes por medio del desconocimiento del motivo personal de su atracción hacia África, lo cual no es óbice para un compromiso pleno con su labor, en

una clara muestra de la interiorización incondicional del deber. La secuencia sienta las bases para la prueba que deberá pasar con éxito Herrera en la forma de conflicto entre el deber y el amor.

El personaje de Herrera protagoniza lo que podría considerarse una variante de la estructura de aprendizaje positivo estudiada por Suleiman en las novelas de tesis. Lo que la hace variar con respecto al modelo señalado por Suleiman es que Herrera conoce la verdad desde el comienzo y es un elemento externo, Amparo, el que le empuja a variar su trayectoria vital y a errar. Esa verdad es, en el contexto de la película, que debe entregar su vida a la lucha por el imperio. No obstante, tras esta diferencia inicial, Herrera se ajusta al modelo desarrollado por Suleiman. En dicho modelo, gracias a la superación de la(s) prueba(s) el personaje adquiere el conocimiento de la doctrina que subyace en la obra y a la vez se conoce a sí mismo, trazando una nueva vida marcada por la acción y guiada por la verdad hallada (76-9). Herrera, tras experimentar la vida burguesa en la capital siguiendo los deseos de Amparo, casi olvida su condición militar. La noticia de la muerte de su compañero le hace despertar de su letargo y reconocer que en la disputa entre el amor y el deber es el cumplimiento de éste último el que mejor responde a su verdadera naturaleza y por ello regresa inmediatamente, sin despedirse de Amparo. El telegrama de ultimátum de su prometida le lleva a romper la foto de ella subrayando, con ello, el inicio de una nueva y definitiva etapa vital marcada por el cumplimiento del deber y que refleja su yo comprometido.

La película se cierra con Herrera al mando de la harka repitiendo las palabras que escuchó de labios del comandante Prada en su bienvenida a los nuevos oficiales. Esto genera una estructura circular que subraya el carácter inacabado de la misión, lo que unido a la dimensión pedagógica del comportamiento de los personajes incita al espectador a imitar su entrega a la grandeza de la patria. Viscarri señala que esta estructura contradice los postulados hegelianos que informan el concepto diacrónico y lineal de la historia para Falange, por lo cual se puede hablar de una película “ahistórica y atemporal” (411). No obstante esta atemporalidad no hace sino intensificar el carácter ejemplar de la historia.

Persuasión y Propaganda: ética del sacrificio al servicio del Imperio pendiente

Labanyi asegura que es un error ver el cine del franquismo temprano como “a transparent reflection of political tensions of the time” debido a la preferencia fascista por una propaganda de tipo subliminal escondida en una imitación de modelos hollywoodienses y del gran número de profesionales extranjeros, y a menudo no fascistas, que trabajaban para Cifesa (“Negotiating” 242-3). Esta falta de transparencia no es óbice para que exista un mensaje propagandístico tras el cual se hallan las tensiones políticas derivadas de los dos divergentes proyectos de nacionalismo que luchaban por imponerse en la España de posguerra, y que como indicamos, eran el nacionalcatolicismo y el falangismo.

En una película que tiene como marco histórico la guerra del Rif resulta sorprendente que no se haga ninguna referencia a la oposición de ciertos sectores

políticos, así como de la opinión pública en general a una solución bélica al problema de la insurgencia local en el Protectorado.¹⁴² Es bien conocido el resentimiento acumulado por el ejército hacia la democracia parlamentaria a la que culpaban, entre otras cosas, de la pérdida de las últimas colonias en 1898 (Balfour, “Loss” 31). Por ello, el mutismo con respecto a los partidos políticos democráticos resulta más insólito aún teniendo en cuenta que sí se incluye una crítica, por un lado, a los militares que eligen la comodidad de un destino burocrático en la Península, como irónicamente reprocha Valcázar a Herrera; por otro, a la clase media-alta, representada por Amparo y, de forma más entreverada, al poder financiero aludido por el personaje peor parado de la película, un hombre que comparte mesa con Maruja en el café en el que tiene lugar la conversación entre Valcázar y Herrera, y cuyos rasgos, según Viscarri, coinciden con el del estereotipo del judío (405). Este escamoteo únicamente tiene sentido si entendemos *¡Harka!* como una manera de criticar, al exponer su actitud con respecto a la guerra del Rif, a los grupos que existían durante la República y que, supervivientes en la España de posguerra, estaban impidiendo, o no mostraban suficiente apoyo, a la participación española en el conflicto que, en opinión de los falangistas más doctrinarios, permitiría llevar a cabo la revolución pendiente y la materialización del anhelado Imperio: la intervención en la II Guerra Mundial.

La jerarquía militar franquista, especialmente el Ministro de Guerra, el carlista José Enrique Varela, y los sectores más conservadores del régimen, es decir, la derecha política y los intereses financieros e industriales, se unieron para impedir la movilización de masas que pretendía llevar a cabo la Falange mediante medidas como la creación de un Frente de Juventudes o la organización sindicalista del Estado (Payne, *Falange* 216-20). Si como apunta Payne, “by the close of 1940 military opposition to any change in war policy was becoming more fixed and direct, and there is absolutely no doubt that the vast majority of the population approved” esta oposición (*Spain* 104), la filmación de *¡Harka!*, en la que se hace del espíritu de sacrificio no sólo la mayor virtud sino un deber que completa al individuo, se desprecia una vida confortable y exalta al militar africanista, debe ser entendida desde el intento de movilización de todos aquellos sectores contrarios o dudosos de la participación española en la II Guerra Mundial.

La referencia a los militares africanistas es clara a través, fundamentalmente, de Valcázar, para quien la lucha en África para defender los intereses de España encarnados en el embrionario nuevo imperio es su único objetivo vital. Herrera sería el representante de la población franquista hambrienta y exhausta por el sacrificio de tres años de guerra

¹⁴² El costo humano y económico de la guerra del Rif se sumó a la movilización de la clase trabajadora, a la crisis económica intensificada con el fin de la I Guerra Mundial, y a la crisis de legitimidad del sistema de la Restauración, fundamentalmente a partir de la pérdida de las últimas colonias en 1898, creando una situación política extremadamente inestable. Así, los tres primeros años de la década de los veinte se asiste a la formación y caída de tres gobiernos. El primero, a raíz del Desastre de Annual en 1921, liderado por Maura. El segundo, un año después, de Sánchez Guerra, y el tercero, a finales de 1922, con García Prieto. Las divergencias en torno a la actuación necesaria para acabar con el problema del Protectorado tuvieron un papel catalizador de todas las crisis gubernamentales. Tras el golpe de estado que llevó al general Miguel Primo de Rivera a establecer una dictadura con el beneplácito del monarca Alfonso XIII, se dio una inesperada coalición con Francia para defender los intereses imperialistas en las respectivas áreas de influencia de cada país y gracias a ello España pudo imponer bélicamente su dominio y acabar la guerra en 1927. Para más información sobre estas cuestiones, véase Balfour “Loss” y “Riots”, y Chandler.

civil así como de los sectores que rechazaban comprometerse en una nueva guerra. Es en este contexto de analogías en el que tanto la posición de Herrera, afirmando que ya “había dado bastante” como la de Valcázar, de pensar que nunca se daba lo suficiente, adquieren un carácter representativo de la España nacional de comienzos de los años cuarenta. Y es la actitud de Valcázar la que el film promueve al hacer que Herrera regrese a África a cumplir con su misión imperialista. La elección del deber por parte de Valcázar y de Herrera es una estrategia persuasiva que busca modelar la opinión del espectador —o “*response shaping*”—, es decir, que aprenda el comportamiento correcto a partir de los modelos mostrados. Para crear nuevas actitudes el persuasor debe basarse en creencias que ya existen en la mente de la audiencia y a partir de esta ancla, crear otras nuevas. Como Jowett y O'Donnell apuntan, el mostrar modelos de comportamiento ejemplar puede cumplir la función de ancla para conseguir el cambio de actitud (32-6).

Por otra parte, la posición de Valcázar no se diferencia demasiado de lo que el Franco de 1922 aseguraba como solución al problema del ejército africanista: la “formación de cuadros que sean entusiastas y valerosos” para que transmitan a los soldados “un credo de ideales que no ha de sostenerse con unos puñados de pesetas. Es necesario el estímulo, que los oficiales se especialicen en la guerra, que conozcan al enemigo y que no sueñen con el momento de regresar a la Península cumplida su forzosa estancia” (189-191). En 1941 el problema no era la insatisfacción de los oficiales africanistas, sino la impaciencia de los falangistas comprometidos ante la actitud poco resuelta de Franco hacia la implementación de la revolución falangista y con respecto a la guerra mundial.

¡Harka! es, además, la materialización visual del concepto de patriotismo de Falange, difundido por libros como *El Imperio de España*, anteriormente mencionados. Recordemos que en 1941 se reedita, por cuarta vez, la obra de Tovar en la que afirma: “Porque el Imperio es, más que nada, obligación y sacrificio, renuncia a la comodidad para lograr la obra eterna. Los pueblos que quieren vivir bien y con ello se conforman no pueden tener vocación de Imperio. (...) El pueblo español (...) ha sentido durante toda su Historia (...) la vocación y el ansia de Imperio” (10). *¡Harka!* sigue al pie de la letra la ética del sacrificio expresada por Tovar y además vincula implícitamente patriotismo, masculinidad, entrega e Imperio, es decir, un verdadero hombre patriota es el que dedica su vida a luchar por el Imperio.

En el film de Arévalo cohabitan diferentes modelos de masculinidad que refuerzan la propaganda (implícita) pro-bélica y (explícita) pro-imperialista del relato. Parto de la definición de Connell de masculinidad como simultáneamente un lugar en las relaciones de género, unas prácticas por las que hombres y mujeres ocupan ese lugar y los efectos de dichas prácticas en el cuerpo, la personalidad y la cultura (71). Dentro del sistema patriarcal falangista el hombre ocupa una posición dominante con respecto a la mujer aunque ambos están llamados a entregarse al partido y a la nación desempeñando unas funciones determinadas por su género. Las prácticas con las que el hombre construye su masculinidad falangista están relacionadas con la guerra. Así, en *¡Harka!* el militar africanista es el ideal masculino frente al que se destaca el único representante de la masculinidad civil, al que se caracteriza como judío, categoría no muy deseable incluso en España, donde no se daba un antisemitismo tan virulento como en Alemania. La mujer

debe apoyar los esfuerzos del hombre bien en forma de esposa/novia ausente, como ejemplifica la mujer de Peña, bien como enfermera, siendo Maruja una variante de ambas en su función implícita de prostituta. Todas ellas satisfacen las necesidades sentimentales (y sexuales) del hombre sin entorpecer su misión patriótica. En el momento en que la mujer interfiere en dicha misión es eliminada. De ahí que Amparo acabe convertida en una fotografía rota por el que iba a ser su esposo. La trascendencia metafísica de la misión que el hombre debe cumplir con una entrega total dota a su personalidad de un halo enigmático y de un arrojo incomprensible desde una lógica individualista de raigambre liberal, características ya comentadas en Valcázar e incipientes en Herrera. Todo ello conduce a la formación de grupos de hombres “elegidos”, es decir, de aquellos que comprenden y acatan la obligación de la entrega al deber, en los que sin embargo sigue vigente la prohibición de la homosexualidad.

Ahora bien, el lugar que hombre y mujer ocupan en las relaciones de género debe ser entendido como un *continuum* y no como un punto establecido, de ahí que haya diferentes masculinidades. Connell define la masculinidad hegemónica como la que en un momento determinado mejor defiende el patriarcado (77). Si Neocleous retoma las palabras de Hitler para describir la relación del nazismo con la clase obrera como “nationalization of the masses” (22), considero que en *¡Harka!* se aprecia una nacionalización de la masculinidad hegemónica. En ambos casos se trata de canalizar la energía potencial de una categoría social hacia un objetivo nacional. La nacionalización de la masculinidad hegemónica se aprecia en que tanto el protagonista Valcázar como su sucesor Herrera son héroes militares del ejército colonial absolutamente entregados al servicio a la patria.

No obstante, antes de representar la masculinidad hegemónica militar, el error amoroso de Herrera le lleva a ocupar una masculinidad subordinada, la cual es definida por Connell como aquella a la que la masculinidad hegemónica emplaza en una posición dominada (78-9). Herrera encarna este tipo de masculinidad cuando se halla en la capital disfrutando de una cómoda vida burguesa mientras Valcázar pierde su vida en África cumpliendo su misión. Lo que sitúa este tipo de masculinidad en una posición inferior es que, en primer lugar, Herrera cede ante los deseos de Amparo traicionando su verdadera naturaleza y el sistema global de relaciones de género según el cual la autoridad del hombre es correspondida por la sumisión de la mujer. En segundo lugar, su conducta adquiere un carácter anti-ejemplar en comparación con el modelo establecido por Valcázar. El hecho de que el capitán decida abandonar esta confortable vida confirma la anti-ejemplaridad de su masculinidad y posición subordinada de Herrera. El Herrera burocratizado representaría a los militares que en lugar de sacrificarse por los que la Falange entendía como intereses de la nación, apoyando la participación española en la II Guerra Mundial, optaban por una posición cómoda alejada de la guerra.

Junto a la masculinidad hegemónica y subordinada también se halla presente en *¡Harka!* una versión de la masculinidad cómplice. Para Connell en esta categoría se encuentran los hombres que no sufren las tensiones ni los riesgos de formar parte de la primera línea de combate en la defensa del patriarcado, pero que construyen su masculinidad de manera que se apropian de los beneficios del sistema patriarcal y establecen una relación de complicidad con el proyecto hegemónico (79). Debido a lo

que denominé más arriba “nacionalización de la masculinidad hegemónica” los representantes de la cómplice en *¡Harka!* sí muestran un alto grado de riesgo derivado no de la defensa del patriarcado sino del proyecto nacionalista en que las masculinidades están embebidas. Peña es un militar casado, exponente por tanto del sistema patriarcal tradicional, cuya labor en ningún momento es amenazada por su esposa. Su muerte de camino a Tetúan para recibir a su esposa e hija revela cierta hostilidad incluso hacia este tipo de hombres cómplices del proyecto falangista pero que no se ajustan completamente al modelo de joven militar soltero. No obstante, queda redimido al subrayar su faceta militar frente a la familiar cuando como última frase antes de morir, y sin hacer referencia alguna a su familia, exclama “¡Viva España!”.

Finalmente, Connell señala la existencia de otras categorías sociales como clase, raza y nacionalidad que al entrelazarse con el sistema de género dan lugar a un cuarto tipo de masculinidad que es la marginada (80). En *¡Harka!* son la raza y la nacionalidad las que se trenzan en la categoría de la masculinidad para desplazar a los marroquíes a una labor de servidumbre, con excepción de la “elección” voluntaria del Sedlam de subordinarse al ejército español, con lo que se les desposee de su condición de sujeto para pasar a ser objeto de dominación. Con ello se justifica y se facilita la imposición española en el Protectorado. La presentación en *¡Harka!* de estos distintos modelos de masculinidad constituye una estrategia persuasiva de una actitud proclive al sacrificio personal, al situar el deber por encima de cualquier otro valor y al considerar la labor española en el Protectorado como necesaria. Constituyen, pues, una muestra de los comportamientos ejemplares que permitieron iniciar la creación de un nuevo imperio, proceso entendido por los falangistas como pendiente de finalización. El objetivo de exhibir conductas instructivas es recordar a la audiencia los logros obtenidos y estimular la adopción del mismo tipo de actuación en el futuro (Jowett y O'Donnell 36).

La labor propagandística de *¡Harka!* se ve reforzada, como Viscarri analiza, con una serie de mensajes subliminales como son el aspa que forman los nombres de los protagonistas en los créditos de apertura, “insinuada referencia al yugo y las flechas de los Reyes Católicos”;¹⁴³ la estrella sulimánica o de David, que aparece al final, sobre fondo negro con la palabra “FIN”; los signos de exclamación en el título que, además de implicar “un culto a la acción y crea[r] una expectativa de exotismo”, subrayan la experiencia bélica en su faceta de aventura, con lo cual “se enfatizan los aspectos más escapistas del género fílmico, limitando en el espectador la capacidad de ejercer una lectura crítica y aprestándole para el consumo del texto ideológico”(405). Como señala Ben-Ghiat para el fascismo italiano, los dirigentes estatales, directores y productores de cine pronto se dieron cuenta de que la propaganda realizada de forma abierta y directa no seduce a los espectadores y es más fácil resistirse a su mensaje (*Fascist Modernities* 71-3). En línea pues con uno de los principales requisitos de la propaganda para que sea efectiva: que no sea reconocida como tal (Marlin 95) y con las enseñanzas del Ministro de Propaganda alemán Goebbels, Arévalo explota la aparente intrascendencia ideológica

¹⁴³ El yugo y las flechas falangistas retoman el emblema de los Reyes Católicos, quienes además de conseguir la unificación política, lingüística y religiosa de los reinos de la Península, continúan el espíritu expansionista del reino de Castilla y de la corona aragonesa. Entre los planes originales del cardenal Cisneros estaba la expansión por el norte de África, planes que la llegada de Cristóbal Colón a América acabó relegando.

de la película de aventuras para anular la capacidad crítica del espectador y propagar la ética del sacrificio personal.

A la lista de estrategias persuasivas apuntada se añaden referencias lingüísticas y técnicas y estructuras narrativas para hacer una propaganda más eficaz. En lo que se refiere a las primeras, Viscarri señala los términos “pseudolíricos” que aparecen en el prólogo escrito como ‘valor’, ‘espíritu de sacrificio’, ‘gloria’, ‘misión’, ‘patria’, los cuales son “el legado lingüístico de la tradición Imperial” dentro de la cual se pretende incluir la misión en el Protectorado (405). Junto a ello, Arévalo recurre al misticismo, la profecía y los presentimientos para construir unos personajes que sean ejemplo a imitar en su entrega incondicional a la misión patriótica de construir el nuevo Imperio. Valcázar y Herrera son personajes ejemplares, el primero mostrando la conducta correcta en todo momento, y el segundo errando en su decisión ante la prueba del amor contra el deber y rectificando finalmente. La muerte de Valcázar, defendiendo una posición militar frente al ataque de una harka enemiga, le otorga un carácter mesiánico imprescindible, en el seno de la ideología falangista, para el renacimiento de nación. Nos hallamos, pues, ante el mito palingenésico nacional que Griffin sitúa en el núcleo de ideológico del fascismo (32-3). La guerra del Rif se alza con ello como antecedente de la Guerra Civil, en la que también se representó como necesaria la destrucción bélica para devolver a España su esencia.

La estructura circular, generada por la repetición por parte de Herrera de las palabras que él mismo había escuchado a su llegada, debe ser entendida en el contexto de una posible intervención española en el conflicto mundial. Esta organización del relato se alza como una demanda de renovación del compromiso con los ideales sobre los que se cimentó la lucha en la Guerra Civil por la España “Una, Grande y Libre” y por los que, según establece implícitamente el film, se luchaba en el Protectorado de los años veinte.

Conclusiones

Como espero haber demostrado en las páginas precedentes, dos obras dispares en cuanto a contenido, género e incluso patrocinadores comparten, sin embargo, el objetivo implícito de inculcar en el receptor una actitud favorable a la participación española en la II Guerra Mundial. Galinsoga lo hace a través de la exaltación de Alemania, la cual realiza no desde un posicionamiento acomplejado por la superioridad germana, sino desde el orgullo que le proporciona ser español. Este orgullo tiene sus raíces en la Guerra Civil, la cual se representa como la primera batalla en la lucha para el establecimiento del Nuevo Orden en la cual ahora está inmersa Alemania. La victoria de la “verdadera” España, la nacional, en este primer conflicto proporciona a los españoles una superioridad moral que sitúa al país en condiciones de participar en la contienda. Galinsoga no pretende justificar la intervención española en la guerra, más allá de continuar la batalla contra el comunismo, sino asegurar la viabilidad del proyecto y presentar los beneficios que aportaría la alianza con Alemania. La contribución de Arévalo a la popularización de la inclusión de España en la guerra se cifra en la exaltación del espíritu de entrega y sacrificio personal en aras de la restitución de España como Imperio. El retrato del auténtico hombre coincide con aquél en el que la voluntad de Imperio constituye el

principio rector de su trayectoria vital y está dispuesto a una dedicación absoluta para materializarlo.

En ambas obras se aprecia el elogio a la figura del monje-soldado, tan grata a los falangistas, el uso de la profecía y el tono místico, además de una subordinación de las referencias espaciales a la persuasión y la propaganda. Galinsoga suple la falta de descripciones de los lugares que visita con pruebas de la “normalidad” cotidiana, con detalles morales y éticos de los artífices del poderío alemán o con la manipulación mítica de la historia, haciendo a la Alemania nazi salvadora de la esencia germana. También Arévalo difumina las coordenadas espaciales, así como las temporales, en las que se desarrolla la historia. El resultado de esta indefinición espacial, y temporal en el caso de *¡Harka!*, es que facilita al receptor del mensaje la extracción de un ejemplo, bien sea a partir de un grupo de individuos como son los oficiales africanistas, bien a partir de una nación, Alemania.

El lector/espectador debe aplicar la enseñanza que proporcionan estos ejemplos a las circunstancias propias. La validez de los mismos descansa en una supuesta objetividad del emisor del mensaje, como muestran las estrategias desplegadas por los autores para camuflar el autoritarismo desde el que se produce y de su naturaleza persuasiva. Las profecías, resonancias místicas y mesianismo sitúan a Valcázar en un nivel superior al del resto de los mortales, y consecuentemente sus palabras superan la subjetividad de la opinión personal. De la misma manera, el narrador de *Del Bidasoa al Danubio* reitera su actitud crítica a lo largo del relato y recurre a una “retórica de la anti retórica” desde la que desprecia el efectismo literario para que el lector asuma que el texto que se le presenta es mera transcripción de la realidad.

La lectura de estas obras teniendo en cuenta el contexto internacional y la batalla que se estaba librando en España por influir en la opinión pública y en Franco para impulsar la adhesión del país al Eje en su lucha mundial, permite un más profundo entendimiento tanto de la filtración de la agenda política falangista como de las estrategias narrativas empleadas y de su carácter persuasivo.

II. EL SOMETIMIENTO DE LA FALANGE: LA GUERRA CIVIL

Capítulo 4

Confrontación del ideal con la realidad: el surgimiento de un discurso crítico

Si los intentos falangistas de construir el estado nacionasindicalista pronto se vincularon a la alianza bélica con las potencias del Eje, la tardanza en la entrada de España en la II Guerra Mundial intensificaba la impaciencia de los falangistas radicales. Dos acontecimientos que tuvieron lugar en el invierno de 1941 alimentaron dicha inquietud: la eliminación de la Guardia de Hierro por parte del general Antonescu en Rumanía y la victoriosa campaña alemana en los Balcanes en la primavera. La colaboración de los conservadores con el general rumano para suprimir el movimiento fascista nacional puso en alerta a los falangistas, temerosos de correr la misma suerte (Saz Campos 300-04). De ahí que su confianza en la ayuda alemana pareciera el único camino para la imposición del régimen verdaderamente fascista. El impulso que la intervención española en el conflicto proporcionaría al proyecto totalitario no pasaba desapercibido entre las otras familias del régimen, de ahí que se opusieran a ello. Así se lo expresó el estamento militar a Franco en diciembre de 1940 (Thomàs 252). La falta de compromiso de Hitler en cuanto a las compensaciones territoriales demandadas por el generalísimo a cambio de la participación de España en la guerra sirvieron a Franco, según Thomàs, de excusa para eludir la presión del Führer y postergar el cambio de estatus a beligerante (249).

Esta demora, junto al convencimiento de la falta de voluntad de Franco de colaborar en la creación del estado totalitario, motivó una ofensiva de destacados falangistas como Pilar Primo de Rivera, Ridruejo, Maravall, o Tovar entre otros, en la primavera de 1941. El objetivo no era otro que conseguir la hegemonía del partido en el régimen y la entrada inmediata en la guerra.¹⁴⁴ Franco logró superar esta nueva crisis reemplazando a los falangistas radicales por otros deseosos de colaborar con el generalísimo tanto en el gobierno como en la Junta política y en la Secretaría General del partido. Es así como José Luis Arrese desde su puesto de Ministro-Secretario de FET y de las JONS inicia la progresiva nacionalización católica del falangismo (Saz Campos 311).

No obstante, el envío de la División Azul en junio de 1941 al mando del general Muñoz Grandes sirvió de aglutinante de la familia falangista (Saz Campos 315) y mantuvo con vida las esperanzas del sector totalitario de imponer un nuevo modelo de Estado acorde con los principios de la revolución nacionasindicalista. El deseo de fundar

¹⁴⁴ Para un recuento pormenorizado de la crisis generada por los falangistas radicales y las consecuencias de este mayo de 1941, véase Elwood 127-82, Saz Campos 305-11 y Thomàs 264-78. También el resumen de los mismos en la introducción a esta tesis.

lo que consideraban una verdadera nueva España orquestó la actuación combinada de los falangistas radicales en el medio político e institucional y en la prensa del partido, con el objetivo de forzar a Franco a otorgarles el control del gobierno y de FET y de las JONS. Este mismo idealismo se esconde en la película *Rojo y Negro* (Arévalo 1942) y en la novela *Javier Mariño* (Torrente Ballester 1943), que constituyen los últimos intentos propagandísticos del nacionalsindicalismo sincero desde el relato de la Guerra Civil y la toma de conciencia generacional.

Entre la aparición de ambas obras media otra crisis que completó la derrota del falangismo radical iniciada en mayo de 1941. Se trata de los hechos del santuario de Begoña, en el que un grupo de falangistas atacó a los asistentes a una misa en memoria de los carlistas muertos durante la guerra, entre los que se hallaba también el Ministro del ejército, el general Varela. Esta nueva crisis de agosto de 1942 supuso la destitución de Serrano Suñer como Ministro de Exteriores y la creación de una nueva Junta Política de FET y de las JONS constituida por *arresistas*, monárquicos, miembros del ejército, y de la Iglesia (Thomàs 320), lo que suponía la finalización de la derrota del falangismo radical iniciada el año anterior (Thomàs 318)¹⁴⁵.

El objetivo del presente capítulo es analizar las (dis)continuidades en el discurso falangista sobre la guerra presente en estas obras a la luz de las circunstancias políticas del régimen en aquellos turbulentos años. Lo que pretendo demostrar es que dichas circunstancias políticas tienen un impacto directo en la representación de la Guerra Civil. Para ello, serán fundamentales, una vez más, las aportaciones teóricas de Susan Suleiman sobre estructuras y personajes de las novelas de tesis. Las características del modelo de feminidad falangista y de la Sección Femenina explicadas por Nino Keadze y Kathleen Richmond alumbrarán las implicaciones simbólicas del protagonismo femenino de *Rojo y Negro*. Las diferencias entre nacionalcatholicismo y nacionalsindicalismo trazadas por Saz Campos facilitarán la lectura de la ambigüedad que impregna *Javier Mariño*. Con todo ello pretendo subrayar el carácter tanto crítico como persuasivo de ambas obras en lo que constituyen los últimos coletazos del idealismo nacionalsindicalista de la primera posguerra.

1. *Rojo y Negro*: la ofensiva cinematográfica hacia la hegemonía falangista

Rojo y Negro constituye el último pero más claro intento cinematográfico de reivindicar el liderazgo de la Falange en la lucha ideológica y material contra los enemigos de España y del partido a partir de su actuación durante los años de la República y en la Guerra Civil. Al señalar a estos enemigos, *Rojo y Negro* no se contenta con retomar los tópicos demonios del franquismo, como son el comunismo y la clase política en general, algo que hace la escasamente anterior *Raza* (Sáenz de Heredia 1942). Por el contrario, y como indica Sánchez-Biosca, el film lanza un mordaz ataque al capitalismo, representado por una despreocupada e inactiva clase dirigente, que ocupa sus horas en espectáculos cómicos y en fiestas, mientras la masa campesina y obrera es canalizada hacia una destructora ola de violencia sacrílega (*Cine* 131-32). El mismo crítico considera que el *collage* de imágenes en el que se suceden los discursos

¹⁴⁵ Para una explicación más detallada véase Saz Campos (363-68) y Thomàs (314-21).

comunistas y las fiestas de sociedad es “una asimilación cuando menos sorprendente entre comunismo y capitalismo liberal” (*Cine* 132). Esta equiparación no resulta, sin embargo, extraña en la doctrina falangista, que se presenta a sí misma como equidistante tanto del comunismo como del capitalismo (Primo de Rivera 124-25). Por tanto, su disposición conjunta en el *collage* es más una indicación de lo que los falangistas entendían como la incapacidad de ambos sistemas para resolver los problemas de España que una eliminación de las obvias diferencias entre ellos.

Contexto para *Rojo y Negro*

Según Ríos Carratalá, Arévalo recibió la llegada de la República con ilusión, pero ésta se esfumó pronto, a pesar de lo cual “no se identificó [con la Falange] en el período republicano”. La trágica experiencia que vivió en la guerra civil, durante la cual la casa familiar fue registrada por milicianos anarquistas y tanto su padre como su hermano falangista fueron fusilados, el primero debido a una denuncia anónima, y el segundo tras estar preso en una checa, le llevó a unirse a la Quinta Columna (1-2).¹⁴⁶ La conversión de Miguel en *Rojo y Negro* por el dolor que le causa la muerte de su amada podría estar inspirada en la propia experiencia personal del cineasta, como de hecho lo está, de acuerdo al mencionado crítico, su realista representación de las checas y del pánico de los detenidos en ellas (2).

En cuanto a su carrera cinematográfica, tras arrebatar la dirección del corto *Ya viene el cortejo* (1939) a Juan de Orduña, y filmar *¡Harka!* (1941), a Arévalo se le presentaron dos posibilidades: la dirección de *Raza*, con guión del general Francisco Franco, y la realización de la primera película de la productora recientemente creada CEPICSA. Según Ríos Carratalá, “tras escribir el tratamiento de las primeras escenas [de *Raza*], [Carlos Arévalo] habló con el periodista Manuel Aznar y le comunicó que prefería sacar adelante su propio proyecto: *Rojo y Negro*”, sin aceptar compensación económica alguna por el trabajo realizado para la película de Franco (2).

¹⁴⁶ Se conoce como Quinta Columna al grupo de partidarios de los sublevados que actuaban contra la República en la retaguardia madrileña durante la Guerra Civil. El término fue acuñado por el General Mola o por el periodista británico del *Daily Telegraph* Lord St. Oswald, según las fuentes, en otoño de 1936. De acuerdo a Cervera Gil, dentro de la Quinta Columna hay que distinguir la “autónoma”, formada por grupos pequeños e independientes aglutinados por su anti-republicanismo, de “la Falange Clandestina”, constituida por “organizaciones de mucha más entidad, todas bajo la égida directa o indirecta de la Falange y con su máxima jefatura en Manuel Valdés Larrañaga (y Raimundo Fernández Cuesta hasta que fue canjeado y se pasó de zona en octubre de 1937)” (97). Lo que compartían los grupos quintacolumnistas de la Falange Clandestina era, fundamentalmente, “las ideas políticas de José Antonio” (97-8). Su modo operativo se basaba en estructuras de tipo triangular o celular, las cuales minimizaban el riesgo en caso de detención de alguno de sus miembros, y en la organización de encuentros aparentemente casuales en lugares públicos. Los componentes de la Falange Clandestina llevaron a cabo, entre otras, “labores de espionaje, sabotaje, derrotismo” (96, 98-199). Fueron las mujeres de la Sección Femenina las primeras en organizarse, en el “Auxilio Azul María Paz”, a las pocas semanas del alzamiento, mientras que hubo que esperar a la primavera de 1937 para que la Quinta Columna de la Falange coordinase bajo el mando de Valdés de Larrañaga las acciones de los diferentes grupos falangistas de la capital (108-9).

La Compañía Española de Propaganda Industrial y Cinematografía SA, CEPICSA, fue fundada por los hermanos falangistas gallegos Ricardo y José Antonio Vicent Viana (García Fernández 8). Los miembros de su consejo de administración, que provenían de diferentes tendencias ideológicas de derechas, disfrutaron, según Ríos Carratalá, de una destacada trayectoria en el régimen franquista. Estos miembros eran el padre Venancio Marcos¹⁴⁷, Edgar Neville; Javier Martínez de Bedoya¹⁴⁸; José María Alfaro¹⁴⁹ y Pedro Barrié de la Maza¹⁵⁰, quien “ya era banquero de los Franco” y, como el dictador, un gran aficionado al cine (2).

A diferencia del éxito personal de los responsables de CEPICSA, “[t]ras la desaparición de *Rojo y Negro* la trayectoria creativa de Carlos Arévalo está presidida por los fracasos comerciales, los problemas con las productoras, la prohibición de algunos proyectos, la necesidad de colaborar en empresas que no le interesaban y, sobre todo, la sensación de una frustración que le sumió en el silencio mantenido desde su retirada hasta su fallecimiento casi treinta años después” (Ríos Carratalá 4).

La crítica coincide en señalar tanto el carácter netamente falangista de la película como su notoria calidad cinematográfica. La nota discordante con respecto al falangismo del film la ofrece Ríos Carratalá, quien esgrime cuatro razones para justificar su desacuerdo. En su opinión, el hecho de que la obra no haya sido claramente reivindicada por ningún sector del Movimiento, el superficial falangismo de Arévalo, el “reciclaje” de

¹⁴⁷ Como indica Ríos Carratalá, el padre Venancio Ríos se acabaría convirtiendo en un destacado representante del nacionalcatolicismo (2). De hecho, a partir de septiembre de 1945, “fue responsable de una emisión de ‘orientación religiosa’ en Radio Madrid (...). Su estilo ortodoxo, alejado de las costumbres de la Iglesia de la época” pretendía establecer una conexión más directa con los radioyentes (Gómez García 265-66).

¹⁴⁸ Martínez de Bedoya fue uno de los dos ex-jonsistas que siguió a Ramiro de Ledesma Ramos en su escisión de FE y de las JONS en 1935 (Thomàs 183). Ellwood aclara que lo que llevó tanto a Ledesma Ramos como a sus dos seguidores a apartarse de la Falange de José Antonio, no fueron diferencias ideológicas sino en cuanto a los medios para implementar el programa falangista (61). En el verano de 1939 Martínez de Bedoya estuvo a punto de ser nombrado Ministro de Trabajo en el segundo gobierno de Franco. Sin embargo, este nombramiento contó con la oposición de los legitimistas falangistas, enzarzados todavía en luchas de poder internas, así como de los monárquicos, quienes recelaban de su talante revolucionario (Thomàs 180-83).

¹⁴⁹ Aunque subsecretario de Prensa y Propaganda y director del diario falangista *Arriba* entre 1939 y 1940, Alfaro representaba, como señala Thomàs, el sector de la Falange colaboracionista con el régimen. Al igual que Miguel Primo de Rivera o Sánchez Mazas, otros legitimistas encarcelados en territorio republicano durante la guerra civil, Alfaro era partidario de compartir el poder con otros sectores de la coalición autoritaria en la que se apoyaba Franco. Frente a este sector colaboracionista se hallaba el representado por Dionisio Ridruejo, Antonio Tovar o Salvador Merino, quienes hicieron todo lo que estuvo en sus manos para imponer la hegemonía falangista en el régimen (265). El proyecto totalizador que estos últimos encarnaban sufrió una importante derrota en mayo de 1941, que se culminó en el verano de 1942, tras los incidentes de Begoña, es decir, pocos meses después del estreno de *Rojo y Negro* (274, 318). Si los falangistas radicales habían sido derrotados y apartados de la escena pública, Franco se encargaría de promocionar a los “domesticados”. Así, José María Alfaro, quien a pesar de ser el inspector artístico de la compañía, “no intervino en la producción o en la supervisión” de *Rojo y Negro*, fue nombrado vicesecretario de las primeras Cortes del régimen pocos meses después del estreno de la película (Ríos Carratalá 2).

¹⁵⁰ Junto a su activa faceta en el mundo empresarial y financiero, Pedro Barrié de la Maza fue designado por Franco procurador en las Cortes durante todas las legislaturas y en 1955 le concedió el título de Conde de Fenosa (*Fundación*).

Dos, un argumento que publicó en 1934, como base para *Rojo y Negro* y que el resto de su obra no muestra rastros de la ideología de la Falange, convierte en problemática la identificación del film como falangista (1-2). Como estudié en el capítulo 2, el concepto de entrega falangista y el modelo de líder fascista retomado por la Falange ofrecen una explicación alternativa o, si se quiere, complementaria, a la del homoerotismo para entender la relación entre los protagonistas de *¡Harka!*, la película rodada por Arévalo un año antes que *Rojo y Negro*. Por ello, la afirmación de Ríos Carratalá en cuanto a la tibieza de su falangismo resulta, cuando menos, demasiado generalizadora, y si bien podría ser acertada en cuanto a la obra posterior de Arévalo, desde luego no lo es para sus trabajos previos.

Otro punto destacado en la labor de la crítica es perfilar una explicación ante la desaparición de la cinta por más de cincuenta años. Los estudios más recientes del film, como el de Sánchez Biosca (*Cine*), Crusells (*Imágenes*) o Castro de Paz (“Cine y política”), se hacen eco de la investigación de Alberto Elena en “¿Quién prohibió *Rojo y Negro*?”, donde demuestra la falsedad de la prohibición del film tras su estreno. Sin embargo, otros trabajos anteriores ahondaban en esa leyenda. Así Domènec Font afirma que el film fue fulminantemente retirado de cartel tras la noche de su estreno y prohibido por presiones de altos jerarcas del régimen (34).¹⁵¹ Sánchez-Biosca reconoce de forma acertada una parte de verdad en este argumento, en el sentido de que las circunstancias políticas de la España de 1942 estaban agudizando una pérdida de hegemonía falangista que hacía de *Rojo y Negro* una película poco deseable para el régimen. No obstante, tanto el propio Sánchez-Biosca (128) como Crusells (*Imágenes* 191) destacan su permanencia en la cartelera durante tres semanas y su relevo por otro film, siguiendo una estrategia comercial previamente diseñada por la productora. Este argumento no es suficientemente convincente para García Fernández, quien reafirma su “fulminante retirada de cartel” y apunta como posible explicación a este hecho las presiones militares sobre Franco (9).¹⁵² Más allá de esta polémica, lo que es indiscutible debido al protagonismo que se asigna al partido en la guerra, es el rechazo del discurso falangista presente en *Rojo y Negro* por parte del resto de los sectores de la coalición autoritaria.

El rodaje fue autorizado por el Departamento Nacional de Cinematografía el 29 de septiembre de 1941 (Crusells, *Imágenes* 190), concretamente por su máximo responsable entonces, Manuel Augusto García Viñolas¹⁵³ (Castro de Paz, “Cine y

¹⁵¹ Otros investigadores ofrecen diversas explicaciones a la supuesta prohibición del film. Emilio Sanz de Soto asegura que el motivo fue que la relación entre una falangista y un anarquista no era un buen ejemplo para el público (citado en Crusells, *Imágenes* 191). Para Rosa Añover, la causa estribaba en que representar al enemigo como un ser humano “significaba tanto como reconocer que la Guerra Civil había sido una lucha entre personas de diferente ideología y no una contienda entre Dios y el diablo” (15).

¹⁵² En una entrevista con García Fernández el auxiliar de producción de *Rojo y Negro*, Arturo Marcos Tejedor, le aseguró al investigador que en la noche del estreno la mayoría de los asistentes eran altos mandos de los tres ejércitos, cuyo inicial interés en la proyección se fue tornando en ira a medida que la historia avanzaba. Al final de la película, según el entrevistado, un coronel espetó: “esto es intolerable” (9). Por otra parte, Castro de Paz recoge la información proporcionada por José María Alfaro a Emilio Sanz de Soto en una entrevista personal en la que el primero asegura que fue el propio general Franco el que prohibió el film tras su visionado privado en el Pardo (“Cine y política” 34).

¹⁵³ Además de director del Departamento Nacional de Cinematografía, García Viñolas también fue el máximo responsable de la revista cinematográfica *Primer Plano*, desde su fundación en octubre de 1940 hasta abril de 1942. En ese momento Carlos Fernández Cuenca le sustituyó en el marco de reestructuración

política” 43). El rodaje estaba terminado el 10 de mayo de 1942 (García Fernández 8). Justo un año antes, tras la crisis de mayo de 1941 que conllevó un cambio de gobierno e inició la derrota del falangismo radical, el control de Prensa y Propaganda se devolvió al partido desde el Ministerio de Gobernación (Thomàs 274). Esto podría entenderse, en principio, como un mal menor para los intereses propagandísticos del falangismo radical, ya que si el nuevo Ministro-secretario de FET y de las JONS, José Luis Arrese, era la cabeza del falangismo domesticado, el último Ministro de Gobernación designado por Franco, en lo que constituía su tercer gobierno, era Valentín Galarza, a quien Ellwood califica de antifalangista (127-28). Aunque Arrese fuera igualmente denostado por el falangismo radical debido a su sumisión a Franco, es de suponer que al antagonismo con respecto al nuevo Ministro de Gobernación fuera mucho más intenso.

En octubre de 1941 Arrese emprende una profunda reestructuración del partido creando cuatro vicesecretarías. Una de ellas, la Vicesecretaría de Educación Popular, estaría encargada de controlar el servicio de Prensa y Propaganda, el cual había mostrado “uno de los más altos niveles de fascistización durante la guerra civil y primera posguerra” del Estado franquista (Thomàs 163). Arrese asignó al ultrareaccionario Arias Salgado la dirección de la mencionada vicesecretaría (302-3), sin duda con el objetivo de sofocar el impulso totalitarizante del Servicio de Prensa y Propaganda y para subrayar ante Franco, el partido y los demás sectores de la coalición autoritaria el cambio de rumbo que pretendía inculcar a FET y de las JONS, el cual pasaba por una voluntad conciliadora y de renuncia a imponer la hegemonía falangista.

Reencuadremos, pues, *Rojo y Negro* en las coordinadas políticas del régimen: el permiso de rodaje del film se concedió cuatro meses después del fracaso de la ofensiva falangista para conseguir la hegemonía del partido en el seno del régimen franquista y un mes antes del nombramiento de Arias Salgado como máximo responsable del órgano encargado de otorgar dichos permisos de rodaje y de la censura. Estas especiales circunstancias políticas en las que surgió el proyecto, además del mensaje embebido en el film, hace razonable entenderlo como traslación a la esfera cultural de esa ofensiva liderada en lo político por Serrano Suñer como aliado del ala falangista más radical, la cual esperaba conseguir la implantación de la revolución nacionalsindicalista.

gubernamental y del partido para purgar a los falangistas radicales. Según Minguet Batllori, la creación tanto de *Primer Plano* como de CIRCE, Círculo Cinematográfico Español, ilustra los esfuerzos de García Viñolas por regenerar el cine español e incluirlo en la alta cultura (2-4). A los mismos objetivos obedece la elección por parte de García Viñolas de un modelo cultista para la revista, el cual será reemplazado por su nuevo director en 1942 “eliminando cualquier atisbo de culteranismo y apostando claramente por la frivolidad de sus páginas (...), y (...) dejando de lado la oposición arte/industria para centrar una idea de base: el cine español debe reflejar la realidad histórica de los últimos tiempos” (7). Como bien destaca Minguet Batllori, el director del DNC era consciente de que “la cinematografía española vivía un retraso considerable” y por ello era imperativo fortalecer la industria antes de demandarle un producto político (3). Esto, sin embargo, no es óbice para que el deseo último de los falangistas fuera crear un cine de calidad con el que seducir a los españoles hacia el proyecto falangista. De hecho, un año antes de la fundación de *Primer Plano*, en enero de 1939, el mismo García Viñolas afirmaba que “[e]l Departamento de Cinematografía, se sitúa[ba] dentro del Ministerio de Gobernación, porque es éste el llamado a utilizar la gran influencia social del cine para dirigir las masas de opinión por los cauces que interesan al Estado” (citado en Diez Puertas, *Montaje* 245).

Es significativo que la productora hizo todo lo posible para acelerar el estreno y hacerlo coincidir con la fecha de llegada del primer contingente de voluntarios de la División Azul.¹⁵⁴ Recordemos que la División Azul constituyó una forma de expresar el compromiso personal con la ideología falangista. Por tanto, la sincronización del estreno del film con el regreso de los primeros voluntarios del frente ruso, además de una posible estrategia comercial, implicaba la alineación del film con la actitud comprometida de los divisionistas. Terminado el rodaje el 10 de mayo, la Comisión de Censura Cinematográfica le abrió ficha el 18 del mismo mes y dos días después aprobó su estreno sin problemas, el cual sucedió el 25 de mayo de 1942 (Ríos Carratalá 2).

Entre el cine de vanguardia y el cine convencional

A medio camino entre el melodrama, por la historia de amor imposible que la película relata, y el cine experimental con un uso del montaje al más puro estilo del formalismo ruso, *Rojo y Negro* constituye la más poderosa defensa de la ideología falangista en el ámbito cinematográfico. En la representación que la película hace de la Guerra Civil se entrelazan conceptos centrales de la ideología de la Falange, como el rechazo del capitalismo y el marxismo, la voluntad de imposición de la Falange por medio de la entrega y el sacrificio de sus militantes¹⁵⁵ y la consideración de la religión como un asunto privado.¹⁵⁶ Todo ello se inserta en un proyecto nacional que difiere del modelo nacionalista defendido por las otras facciones del franquismo. A su vez, algunas de las características de la representación bélica están enraizadas en la situación política en la que se produjo el film de enfrentamiento entre las distintas familias franquistas. Sirvan de ejemplo las alusiones a la persecución de la Falange en la España republicana, a través de lo cual se denunciaba el ataque desde otros sectores franquistas al partido único en la posguerra, o el protagonismo de la Falange en la lucha armada, con lo cual se subrayaba el liderazgo del partido en el supuesto renacimiento de España y con ello se justificaba la hegemonía falangista en la España de los años cuarenta.

La coexistencia, y competición, de modelos nacionalistas divergentes en la España de la posguerra se refleja claramente en una comparación entre *Rojo y Negro* y *Raza*. Sánchez-Biosca realiza en *Cine y Guerra Civil española* (2006) un brillante estudio comparativo de ambas obras, por lo que a continuación retomo sus ideas, con las que coincido plenamente. Como señala el mencionado crítico, el asunto central de las dos películas es la Guerra Civil entendida como clímax y, a la vez, proceso catártico de la historia española, la cual se proyecta en el nivel personal de los protagonistas (114).

¹⁵⁴ Según Ríos Carratalá, Arévalo no estuvo contento con la decisión porque no tuvo tiempo de realizar el montaje que él deseaba (2-3).

¹⁵⁵ Aquí se combinan los dos últimos puntos del programa. El 26 describe el estilo falangista y demanda a sus militantes que se sacrifiquen al servicio de la causa. El último de los puntos programáticos, eliminado del programa del partido único, aseguraba que la Falange pactaría muy poco y siempre y cuando se aceptara su primacía.

¹⁵⁶ Esto se relaciona con el punto 25 del programa falangista en el que se reconoce el carácter católico de España pero se establece una taxativa separación de Iglesia y Estado y previene contra la injerencia eclesiástica en asuntos estatales.

Si el cainismo de la Guerra Civil se traduce en *Raza* de forma literal con el enfrentamiento entre hermanos, en *Rojo y Negro* adopta la forma metafórica del antagonismo entre amantes (115). Aquí se agotan las similitudes porque la ideología que se halla tras ambos discursos filmicos difiere de forma sustancial. La visión reaccionaria que ofrece la película de Sáenz de Heredia sobre el discurrir histórico de España desde 1898 se sustenta en la exaltación de una concepción tradicional de la familia, el ejército y la Iglesia. Se da, asimismo, un entendimiento simplista y maniqueo de la contienda muy alejado del tono de tragedia colectiva que emana *Rojo y Negro* (115). El papel fundamental que la comprensión del enemigo y el ataque al capitalismo tienen en *Rojo y Negro* (115), no encuentran ningún eco en la película inspirada en el guión de Franco. El motivo es que *Raza* no está anclada en una ideología revolucionaria fascista, la cual tendría como objetivo prioritario seducir a todos los ciudadanos con un proyecto de engrandecimiento de la nación. Por el contrario, el ideario reaccionario en que se apoya *Raza* pretende restaurar el *status quo* anterior a la República. En lugar de canalizar las aspiraciones sociales de la clase trabajadora, e igualitarias del feminismo, hacia lo que Griffin denomina un ultranacionalismo palingenésico, el discurso reaccionario se articula en torno a la represión de los colectivos amenazantes del orden establecido asegurando, con ello, los intereses de los grupos económicos y sociales hegemónicos.

Los cambios a los que se sometió *Raza* en 1950, cuando fue reestrenada como *Espíritu de una raza*, eliminaron los elementos fascistas, meramente superficiales, y los ataques a los Estados Unidos para subrayar el anticomunismo. El objetivo de estos cambios era congraciarse con el nuevo aliado norteamericano en la coyuntura de la Guerra Fría (Sánchez-Biosca 127). Además de reflejar un proyecto de construcción nacional divergente del conservador y dotar a la guerra civil de un tono de tragedia colectiva, *Rojo y Negro* supone el cierre del ciclo de películas de la primera posguerra que tenían como tema la Guerra Civil (Sánchez-Biosca 114).

Rojo y Negro parte del conflicto ideológico entre dos amantes para relatar el trágico destino de ambos en el contexto de la Guerra Civil. La protagonista, Luisa (Conchita Montenegro), es una firme y dedicada falangista que desde niña mantiene un noviazgo con Miguel (Luis Merlo), quien se convertiría en comunista. A pesar de la excelente actuación de ambos en el film, sobre todo de ella, no se verían recompensados con un lugar destacado en el panorama cinematográfico nacional. Según García Fernández, Luis Merlo fue “completamente desaprovechado en el cine español” y Conchita Montenegro se retiró de su carrera al casarse con el destacado diplomático, periodista y escritor falangista Giménez-Arnau (7-8).¹⁵⁷

¹⁵⁷ José Antonio Giménez-Arnau formó parte de la Falange de los primeros tiempos republicanos y contribuyó a crear la retórica falangista (Carbajosa 109). Con el inicio del proceso de unificación de los partidos políticos emprendido por Franco, se alineó con el sector legitimista en el que también se hallaban Pilar Primo de Rivera y Dionisio Ridruejo (Thomàs 81). Junto a este último, en 1937, fue consejero nacional de Prensa y Propaganda de FET y de las JONS bajo la supervisión del “cura azul” Fermín Yzurdiaga. En 1938, cuando las competencias en materia de prensa y propaganda fueron asumidas por el Ministerio del Interior, su responsable, Serrano Suñer, ascendió a Giménez Arnau a la jefatura de Prensa y a Ridruejo le encargó la dirección del departamento de Propaganda. Ambos aprovecharon esta plataforma para “difundir los postulados y el proyecto falangista, siempre de acuerdo con un Serrano Suñer que se beneficiaba de ello y que a la vez se convertía en su protector”. Esta labor les canjeó numerosos enemigos

La película comienza con los créditos y un texto inicial que son sobreimpresionados sobre las imágenes de una esfinge y una copa vacía que se va llenando hasta que acaba derramándose. El relato de la historia se divide en tres partes introducidas por sendos intertítulos de “La mañana”, “el día” y “la noche”. Sánchez Biosca considera estas tres partes metáforas biológicas, por hacer referencia a la infancia, juventud y muerte de los protagonistas, y cosmogónicas “en la medida en que testifican la gestación de una ideología que tiene sabor a amanecer, obvia alusión al himno (falangista)” (*Cine* 130).

El texto de inicio, titulado “Historia de una jornada española”, resume la trama de la película y la consigna central de la misma de la Guerra Civil como culminación de un proceso de decadencia y el inicio de un nuevo periodo histórico bajo la batuta de la Falange:

El vaivén de egoísmos, debilidades y desaciertos que cambió épicas conquistas, asombro del mundo, por batallas perdidas gloriosamente trajo días en los que hasta esta compensación de los débiles se esfumó en un aire de traiciones y desintegración nacional.

1921. Fecha inicial de esta Jornada que como Mañana llena de presagios llevaba el germen de la renunciación a un destino común a todos los españoles.

Nuncio de un Día propicio al Odio y al desconocimiento mutuo que forjaría la trágica Noche en la que el hermano renegaría del hermano y el sol que no se puso nunca se cambiaría en sombra, cubriendo una bandera que parecía arriada definitivamente.

Una genial intuición vislumbró amaneceres mejores con un claro ejemplo de actitud y estilo y la espada, como una luz, rasgó sombras con clarines de victoria, abriendo nueva Aurora de ilusión con sangre e himnos de juventud impetuosa.

Figuras que son símbolos, símbolos con calor de humanidad se suceden en esta Historia de una Jornada española. La Mañana, el Día desembocan con el desfile de sus horas y plenas de temores y esperanzas, en la Noche, roja de sangre y negra de Odio, que rompe, al fin en una Aurora triunfante.

en el ejército, la Iglesia y entre los monárquicos (Thomàs 159). Giménez-Arnau también desarrolló una prolífica carrera literaria. Para el contexto de la presente tesis son de destacar sus novelas *Linea Siegfried* (1940), en la que relata las experiencias de un periodista español por la Europa totalitaria de la II Guerra Mundial y *El puente* (1941) a la que Mainer sitúa en el conjunto de novelas que relatan de una forma crítica la toma de conciencia de una generación (*Falange* 50) antes, durante y después de la Guerra Civil. Recordemos que en este grupo de novelas también se hallan *Camisa azul* (Ximénez Sandoval 1939), analizada en el primer capítulo, y *Javier Mariño* (Torrente Ballester 1943), cuyo estudio abordaré en las siguientes páginas del presente capítulo.

Sánchez-Biosca señala que la cierta ambigüedad que preside este texto sería objeto de reproches tras su estreno (129). No obstante, el contenido del texto es consecuente con la ideología falangista.

El primer párrafo está regido por el concepto mítico de la historia sostenido por la Falange según el cual a unos orígenes gloriosos de la nación le sucedió la decadencia. Por tanto, la historia es entendida como una desviación de la esencia nacional (Labanyi, *Myth* 35). El texto, y la película, señalan la fecha de 1921 como el comienzo del despertar de España de la decadencia. Fue en ese año de 1921 cuando tuvo lugar el desastre de Annual¹⁵⁸ que acabaría provocando, según Toledano Molina, el “derrumbamiento político del régimen alfonsino” (596). La derrota, además, “se convirtió en un punto mítico de referencia en el discurso de los españoles (...) [y] [p]or encima de todo, (...) sirvió de catalizador para el desarrollo del ejército de África como fuerza militar despiadada e intervencionista” (Balfour, *Abrazo* 112). Junto a las consecuencias políticas y militares, la trágica derrota despertó, paradójicamente, el compromiso de la clase media española con la empresa militar en Marruecos y, como señala Balfour, empezó a mandar a sus hijos a luchar en Marruecos y recaudó fondos para comprar armas nuevas (167).

Sin embargo, el compromiso mostrado por las clases medias no era compartido por otros sectores sociales, como los trabajadores, ni la acción española en Marruecos sirvió para desactivar los separatismos locales. Pese a ello, la solución que ofrecía la Falange al problema de la nación española, en una asimilación de las ideas de Unamuno, Ortega y Gasset y Eugenio D’Ors, era la de aglutinar a todos los territorios en torno a una tarea común de expansión internacional (Saz Campos 149). En el texto introductorio de *Rojo y Negro* está implícita la vinculación falangista entre unidad nacional y expansionismo territorial. Ese “destino común a todos los españoles”, al cual en 1921 renunciaba una parte importante de la población, era la construcción de una nación unida que fuera potencia mundial, reflejo, que no réplica, de la España del siglo XVI. Para ello el falangismo entendía como necesaria la creación de un imperio.

¹⁵⁸ El desastre de Annual se produjo entre el 22 de julio y el 9 de agosto de 1921. En opinión de Balfour, fue el resultado impredecible de un imprudente avance de las tropas españolas al mando del general Silvestre sin ejercer un control real del territorio (*Abrazo* 140-46). La catástrofe se inició cuando las fuerzas rebeldes indígenas atacaron y tomaron las posiciones españolas en la vanguardia obligando al general Silvestre a ordenar una retirada no sólo de Annual sino de todos los puestos establecidos en la ofensiva. Lo que intensificó la tragedia fue que el repliegue de los soldados se vio impedido por el ataque de las tribus hostiles de Beni Said y Beni Ulichex, a las cuales el avance de las tropas españolas había dejado en la retaguardia, y por la espontánea unión de los regulares que luchaban junto a los españoles a las harkas del rebelde Abd el Krim (143-50). Balfour asegura que el Desastre de Annual tuvo unas repercusiones más profundas incluso que el de 1898 dado que la derrota “entró a formar parte de la imaginación colectiva y se polarizó en torno a una serie de mitos en conflicto tales como el heroísmo y la cobardía o el ingenio y la incompetencia militar, dependiendo de la ideología política que lo analizara” (147). Así lo confirma la publicación en los años siguientes de numerosas obras literarias inspiradas en este episodio histórico como *Diario de una bandera* (Franco Bahamonde 1922), *Notas marruecas de un soldado español* (Giménez Caballero 1923) y *El blocao* (Díaz Fernández 1928) entre otras. Ford informa que todos los ejemplares de la obra de Giménez Caballero fueron inmediatamente vendidos y su autor fue juzgado y condenado por la pésima imagen que ofrecía de los mandos militares (5-7).

De la misma manera que *¡Harka!*, la anterior película de Arévalo, *Rojo y Negro* alude al carácter del Protectorado como germen de un nuevo imperio; germen que, no obstante, al no ser cultivado con esmero, en lugar de aglutinar a los españoles incrementó las tensiones internas. De ahí que la derrota sufrida por el ejército español en suelo africano y más aún el rechazo de una parte de la población al proyecto imperialista fueran entendidos de forma retrospectiva por la Falange como anuncio del caos y la violencia que tanto el partido fascista como la derecha política y social en general, consideraban atributos de la República. Como asegura Penella, en la campana electoral de noviembre de 1933 la derecha se empleó a fondo para dividir la sociedad española en dos grupos al agitar el fantasma de la Revolución, es decir, de la violencia y el caos, y asociarlo a la República, perfilando “un panorama angustioso” (121).

En ese contexto de desorden de los años de la República nace la Falange. El nacimiento del partido es aludido en la leyenda inicial de la película por un tercer párrafo cuajado de términos de claras resonancias falangistas como “intuición”, “estilo” o “amaneceres”. A la Falange le asigna el texto, como hacía también *Camisa azul*, el protagonismo ideológico en una contienda civil que desembocaría en una “nueva Aurora”, es decir, en una nueva y esplendorosa etapa histórica. Se cierra el cartel con una referencia a la condición de los personajes de símbolos representativos de las fuerzas que se enfrentaron en la Guerra Civil, lo cual, en cierta manera se hace eco del concepto falangista de individuo en tanto que miembro de una comunidad y no de forma aislada. El carácter sombrío y trágico de la banda sonora que acompaña al texto se transforma al final del mismo en compases militares y de victoria.¹⁵⁹ Con la cobertura de estos entusiastas tonos, la imagen funde en negro y la copa sobreimpresionada, que se había ido llenando, se derrama. Texto, imagen y sonido se combinan para otorgar un carácter catártico a la Guerra Civil, lo que cuadra plenamente con la ideología falangista.

Por tanto, si se puede hablar de una cierta ambigüedad en este texto, derivada del carácter poético de los términos, no hay duda de la raíz falangista del mensaje que irradia y que se amplía en imágenes en el relato de la película. Éste se abre con la sección de “La mañana”, en la que se presenta a los protagonistas durante la infancia asistiendo al desfile de los soldados que parten hacia la guerra del Rif. A los protagonistas se les caracteriza como portadores de las cualidades innatas que la Falange reconocía en los géneros masculino y femenino, sobre lo cual me extenderé más adelante. Baste con señalar aquí que dichas cualidades no se desarrollan de forma independiente, sino que su evolución se entrelaza con la realidad nacional en la que vive el sujeto. Sin la posibilidad de aislarse de esta, ni siquiera durante la infancia, los protagonistas exponen interpretaciones enfrentadas de la situación socio-política española.

La reproducción del discurso paterno por parte de Miguel de rechazo al reclutamiento es de clara filiación marxista mientras que una vehemente Luisita lo justifica con argumentos revanchistas. Este posicionamiento reflejaría la opinión de Balfour de que la tragedia dio “paso, entre muchos sectores de la opinión pública, a la rabia contra los responsables de semejante tragedia y a un espíritu de revanchismo contra el enemigo” (156). Sin embargo, Luisita no hace mención alguna a la responsabilidad

¹⁵⁹ La banda sonora de la película fue compuesta por Juan Tellería, quien también era el autor del himno falangista (Castro de Paz, “Cine y política” 36).

militar en lo que supuso, según Balfour, la masacre de casi diez mil soldados españoles y que miles más desaparecieran o fueran capturados o heridos en los dieciocho días del Desastre de Annual (155-56). Y es que si la depuración de responsabilidades quedó frustrada en su día,¹⁶⁰ cualquier insinuación acusatoria a uno de los pilares fundamentales del Régimen de Franco, el ejército, sería simplemente impensable en la España de posguerra.

Una vez establecido el trasfondo ideológico, y social, de los protagonistas, el resto de la infancia de los niños se elide. No obstante, el transcurrir del tiempo se resume al más puro estilo Eisenstein. En un primer *collage* de imágenes, inaugurado con una bola del mundo girando, sobreimpresionada sobre un péndulo en oblicuo movimiento, se encadenan breves escenas de un nacimiento, una muerte, el progreso científico y otra muerte.

“El día” devuelve al espectador a las coordenadas personales de Luisa y Miguel, ya jóvenes entregados a sus respectivas ideologías. Luisa debe ocultar su falangismo no sólo a su novio comunista sino a la visión pública, lo que alude a la persecución de la Falange tras su ilegalización en los meses previos a la guerra. El descubrimiento de la afiliación de su novia por parte de Miguel provoca un enfrentamiento entre ambos. Luisa reprocha a Miguel su ignorancia de la persecución de los falangistas, mientras en la parte inferior de la pantalla se superponen recortes de periódicos que corroboran las palabras de la joven. Con este recurso, la autoridad de las palabras de Luisa se ve reforzada debido a la objetividad que aporta la prensa.

En esas noticias, además de señalarse los asesinatos de falangistas, se destaca la destrucción de iglesias y símbolos religiosos equiparando, con ello, la intensidad de la persecución falangista y religiosa y asociando Falange y catolicismo, probablemente para contrarrestar las frecuentes acusaciones de paganismo que desde sectores eclesiásticos se lanzaban contra el partido único.¹⁶¹ Por otra parte, “[e]n ocasiones se rodeaba al partido de un aura de persecución tal que casi comportaría honores de santificación. (...) En la

¹⁶⁰ La investigación que encargó el nuevo gobierno al general Juan Picasso para satisfacer a la opinión pública en su demanda de transparencia y responsabilidades, se vio entorpecida por el Alto Comisario en Marruecos (el general Berenguer), quien recibió la protección del rey y por tanto quedó eximido de la investigación. Aún así el general Picasso escribió un informe que reflejaba “la ineficiencia, incompetencia y corrupción de los oficiales de la zona oriental” del Protectorado. Sin embargo únicamente se pudo juzgar a los oficiales de menor rango. Cuando Berenguer iba a ser juzgado gracias a la petición del Senado, el golpe del general Primo de Rivera acabó con los intentos de aclarar las responsabilidades por el Desastre (Balfour 156-57,162). La creación de una comisión depuradora de las responsabilidades militares “irritó a los militares africanistas, pues consideraban que quienes eran realmente responsables de la derrota eran los civiles, los mediocres políticos de Madrid” (Nerín y Bosch 32-3)

¹⁶¹ Como indica Saz Campos, tras la guerra civil, en España “[t]odo era católico, el Estado, la prensa, el presente y pasado que habría definido el modo de ser de los españoles”, por lo que la naturaleza expansiva tanto del catolicismo como del falangismo, condujo a que “las tensiones entre el Partido y la Iglesia se multiplicar[a]n”. Una muestra del esfuerzo de los falangistas por contrarrestar las acusaciones de paganismo y laicismo y mostrar su propio entendimiento del catolicismo, el cual, según Saz Campos, era presentado como el único correcto, es la obra de Pedro Laín Entralgo *Los valores morales del nacionalsindicalismo*, publicada un año antes del estreno de *Rojo y Negro*, es decir, en 1941 (217, 222).

práctica, iba a ser esta línea de perpetua defensa y ataque frente a tan poderosos (...) enemigos la que iba a acentuar los elementos de identificación entre la Patria y el Partido” (Saz Campos 296).

A continuación, un segundo *collage* de imágenes amplía la experiencia del espectador del caos y de esa violencia que Miguel desconoce. En esta yuxtaposición de imágenes se condensa el discurso falangista legitimador del alzamiento, el cual se traduce en una representación decadente del panorama político, económico, social y moral de la España republicana. A la destrucción de símbolos religiosos protagonizada por campesinos animalizados se contraponen, por medio del montaje, las clases dirigentes que se entretienen de forma irresponsable en variados divertimentos. Le sigue una parodia del sistema democrático parlamentario en el que los diputados, en primer lugar, hacen uso de la palabra para simplemente negar la existencia de cualquier problema, adular la actuación propia y mostrar posturas opuestas entre los partidos, sin que este comportamiento resuelva dichos problemas.

En segundo lugar, los políticos aparecen literalmente con los ojos vendados. Con la misma ignorancia de la situación y desidia quedan retratados un grupo de intelectuales y otro de ciudadanos burgueses. Finalmente un usurero, representado con los rasgos típicamente asignados a los judíos como la nariz prominente, constituye una alusión acusadora del capitalismo, en este caso, financiero. Este personaje propone como solución a los conflictos “tener mano dura, y nada más, y que nos dejen ganar honradamente nuestro dinerito. Mi dinerito...”. En este contexto de inacción e irresponsabilidad de los dirigentes, nace la Falange. Un plano cenital recoge un cine repleto de camaradas que, brazo en alto, flanquean la salida de los oradores tras el líder, de quien la cámara únicamente ofrece un plano medio de sus piernas caminando. Como indica Sánchez-Biosca, podría ser una referencia a José Antonio (132).

El montaje de estas imágenes, y de las que siguen, caracteriza a la Falange como el único grupo consciente de la gravedad de la situación y deseoso de remediarla. La recompensa a este patriotismo, según el discurso falangista, es el asesinato de sus miembros mientras que la masa obrera y campesina es ganada a la causa comunista. Resulta difícil no trazar un paralelismo entre estas imágenes y las palabras de José Antonio en las que afirmaba que “el problema de vida o muerte que tiene planteado España no se resuelve con palabras; que mientras ellos [los conservadores] en sus casas, o en los cafés, ‘arreglan’ a España, estamos nosotros en estas calles españolas (...) cruel y cobardemente asesinados por el solo delito de tener corazón” (235).

El deterioro de la situación es señalado en la pantalla con la superimpresión de un manómetro, que registra una presión creciente, sobre las imágenes de campesinos dejando los campos y de mítines comunistas. Finalmente los acontecimientos estallan y sobre campos y edificios ardiendo y una masa huyendo desconcertada¹⁶² se

¹⁶² Tanto Castro de Paz (“Cine y política”, 35) como Sánchez-Biosca (*Cine* 133) señalan la inserción de dos planos de *El acorazado Potemkin* (Eisenstein 1925) en este collage, siendo el más evidente el de la escalera de Odessa. El uso descontextualizado de estos planos transforma su significado, que en *Rojos y Negros* pasan a expresar el odio de clase que según Falange generaba el comunismo en los desposeídos y el caos provocado por la masa (Sánchez-Biosca, *Cine* 133-34).

sobreimpresiona la misma copa del inicio desbordándose. Un militar rasga la imagen con su espada y seguidamente porta la bandera de la Falange, lo cual refuerza, de nuevo, el papel de liderazgo del alzamiento que ésta se auto-asignaba. La representación de la Guerra Civil como fruto de la labor de la Falange está en completa sintonía con los esfuerzos del sector falangista más comprometido para imponer su hegemonía en la esfera política sobre los otros sectores del régimen.

Las imágenes bélicas con las que se cierra este collage dan paso a la última parte de la película, de mayor duración e introducida por el intertítulo de “la noche”. Ésta se ciñe al destino de los protagonistas. La actividad quintacolumnista de Luisa ocupa la mayor parte del relato. Si, como asegura Cervera Gil, “la retaguardia fue vital en el desarrollo y desenlace de la Guerra Civil Española” (94), la elección de este tema debe ser relacionado con el deseo de destacar el protagonismo de la Falange en la guerra, hecho fundacional del nuevo régimen y por tanto elemento legitimador de aspiraciones y actuación durante la posguerra.

La falangista paga su valentía con su violación por un miliciano cenetista borracho en la checa de las Adoratrices y su posterior fusilamiento. Miguel se acaba rebelando contra sus compañeros comunistas, como le había pronosticado su novia, tras encontrar el cadáver de Luisa y ver una pintada prebélica de la CNT y la FAI contra la pena de muerte. Las imágenes de pelotones de fusilamiento formados por milicianos contrastan con la proclama contra la pena de muerte y provocan que Miguel se reconozca engañado por el comunismo. La patrulla de milicianos contra la que dispara Miguel, en clara epifanía, responde a su fuego causándole la muerte. La película se cierra con un amanecer con las banderas tradicionalista, falangista y de la España franquista sobreimpresionadas consecutivamente.

Bajo esta organización tripartita, que combina una exposición pretendidamente objetiva del contexto histórico y la tragedia de Luisa y Miguel, subyace una estructura de confrontación, si bien matizada. Recordemos que Suleiman estudia esta estructura para el caso de la novela de tesis, y que la define como aquella en la que se presenta un enfrentamiento entre las fuerzas del bien y las del mal (102). Si en *Camisa azul* y en *Sin novedad en el Alcázar* apenas había tonos medios entre el bien (falangista) y el mal (comunista), *Rojo y Negro* ofrece una posibilidad de redención al enemigo comunista, si bien en ningún momento se produce un intento de re-evaluación del anarquismo ni del comunismo. Así, tanto milicianos cenetistas como políticos comunistas presentan alguna deformidad física y/o en el carácter. La única excepción es Miguel, quien es absuelto tras morir desengañado del comunismo y ascendido a la “guardia de los luceros”, y cuya caracterización se corresponde con la del protagonista de la estructura de aprendizaje positivo a la que me referiré más adelante.

Otro matiz en la estructura de confrontación es la identificación del enemigo. Como señalé más arriba, *Rojo y Negro* incluye en este grupo a las clases altas y al capitalismo, lo cual, en mi opinión, debe ser relacionado con la impaciencia de los falangistas comprometidos ante la falta de implementación de la revolución nacionalsindicalista tras la Guerra Civil. Durante la guerra, destacados falangistas como Dionisio Ridruejo creyeron que Serrano Suñer y Franco ejecutarían el proyecto de la Falange “desde arriba, sin pérdida de tiempo”, al final de la misma (Penella 374). De ahí que la inquietud del

grupo de falangistas comprometidos no hiciera sino intensificarse desde aquel abril de 1939 y que utilizaran diversas estrategias para mantener viva la llama revolucionaria y para presionar a Franco. En este sentido, y como estudié en el capítulo 2, “si la guerra civil había sido considerada una ocasión para llevar a cabo la revolución nacionalsindicalista, la guerra mundial pareció, por momentos, una ocasión para intentarlo de nuevo, aprovechando el ejemplo y el apoyo” alemán (Penella 393-94).

Tres meses después de la euforia desatada en círculos falangistas por el envío de la División Azul a luchar del lado alemán contra el comunismo ruso, se aprobó el rodaje de *Rojo y Negro*. Los dos modelos estructurales con los que se construye la película, el de confrontación y el de aprendizaje positivo, le aportan significado en sí mismos. El empleo de la estructura de confrontación es totalmente consecuente con el entendimiento que la Falange tenía de la violencia, y de la Guerra Civil, como culminación y catarsis del enfrentamiento entre las fuerzas del bien y el mal. Por tanto, no se replantea la validez de la guerra, sino que se amplían los enemigos señalados por la “doxa” franquista, por usar la terminología de Sánchez-Biosca (131), contra los que se luchó en ella. Todos los sectores que integraron el franquismo, incluida la Falange, compartían el deseo de exterminar el comunismo en España y sustituir el liberalismo parlamentario. Sin embargo, no todos entendían el capitalismo como una amenaza ni pretendían incorporar a la clase obrera y campesina al proyecto de reconstrucción nacional.

Ya desde el inicio de la Guerra Civil, y más aún en 1942, los principales oponentes al proyecto totalitarizante falangista eran los otros miembros de la coalición autoritaria: el ejército, los monárquicos, la Iglesia y los intereses económicos y financieros. El discurso que *Rojo y Negro* plantea sobre la Guerra Civil contradice el sostenido por los otros sectores del franquismo. Como indica Sánchez-Biosca, tanto en la trama como en la historia de la película, el protagonismo se desplaza de lo militar a lo civil y lo político, mientras que la religión es sentida como algo íntimo (*Cine* 128). Esto se opone al papel principal que el ejército, y en cierta medida la Iglesia a través de la retórica de la “cruzada”, reivindicaban para sí mismos. Tampoco se hace mención a la participación de los monárquicos en la guerra y, como ya señalé, hay un clarísimo ataque contra las clases altas y el capitalismo. Todo ello subraya el papel fundamental de la Falange en la gestación y el desarrollo de la lucha contra los considerados males de España y sin duda debió intensificar la oposición al partido único.

Junto a la estructura de confrontación en la película está presente la estructura de aprendizaje positivo a través de Miguel. Esta estructura implica la transformación del personaje tras superar una serie de pruebas y la adopción de una nueva vida de acuerdo a la verdad descubierta (Suleiman 77).¹⁶³ El compromiso de Luisa, protagonista de la estructura de confrontación, con la ideología falangista y su posterior fusilamiento sirven de ejemplo a Miguel, quien de este modo descubre su error y se convierte, a su vez, en modelo ejemplar. Como Suleiman subraya, el receptor de este tipo de ficciones autoritarias es instado a identificarse con el protagonista de la estructura de aprendizaje positivo (73). Por ello, este marco organizativo pretende establecer la capacidad proselitista de la Falange, exhortando al espectador a seguir los ejemplos de Luisa y

¹⁶³ De nuevo sigo el estudio que Suleiman realizó con respecto a las novelas de tesis, adaptándolo al contexto cinematográfico.

Miguel. En *Rojo y Negro* se plantea un discurso alternativo al de la aniquilación del enemigo que pasa por la atracción de éste hacia el pensamiento de la Falange. No pretendo negar la activa participación de los falangistas en la brutal represión de la población republicana, comunista y anarquista,¹⁶⁴ sino apuntar la existencia de una vía complementaria de trato al enemigo vencido, al menos a nivel teórico, que enlaza con la retórica de la Falange como amor, la cual tiene una clara vocación proselitista, y con el proyecto de nación falangista. Como apunta Saz Campos, desde la Falange “[s]e ofrecía la integración para permitir esa unidad compacta interior que permitiera acometer la tarea del Imperio; y la tarea del Imperio era la que articulaba el conjunto de la oferta” (265).

En cuanto a la retórica del amor, ésta presentaba a la Falange como opuesta al marxismo, al que se tipificaba como el camino del odio. La aceptación del enemigo va ineludiblemente precedida de la conversión de éste al falangismo, como se aprecia en *Camisa azul*.¹⁶⁵ No debe olvidarse, sin embargo, que el objetivo último de este discurso es captar al enemigo derrotado para nacionalizarlo y de esta manera servir a los intereses del partido y la nación.

El replanteamiento del perfil del enemigo que *Rojo y Negro* realiza a partir de la combinación de ambos modelos estructurales debe ser relacionado con dos factores. El primero es el ya comentado de señalar a los oponentes al proyecto falangista en 1942 retomando el discurso de la Guerra Civil. El segundo factor es el intento por parte del partido único de crear una comunidad nacional como base del proyecto palingenésico populista.

De hecho, basándose entre otros rasgos en la actitud del franquismo hacia dicho objetivo, Thomàs asegura que el franquismo no era un régimen fascista, opinión que comparto plenamente. Así, en lugar de crear “una *comunidad nacional* orgánica proyectada hacia el futuro”, cohesionada mediante símbolos y ritos “y a partir de la fijación de enemigos interiores –los extraños a la *comunidad*– y exteriores –los opuestos a su expansión exterior” característica del fascismo, el franquismo impuso “una voluntad de exterminio y sumisión implacables” (30-1), a la que no era ajena el fascismo. Sin embargo, a diferencia de éste, el franquismo obstaculizó la reinserción del enemigo arrepentido. En este caso, como en muchos otros, se demuestra la diferente naturaleza de la ideología de la Falange original con respecto al régimen franquista, al proponer el indulto del enemigo, eso sí, desengañado y arrepentido, y su reinserción en la comunidad falangista dispuesta a sacrificarse por la patria. En esta misma línea, un editorial del periódico *Arriba* aseguraba el 5 de octubre de 1939 que

no se ha hecho la guerra para someter, sino para incorporar. Para vencer al marxismo y aplastarlo implacablemente. Pero para incorporar a la tarea de

¹⁶⁴ El partido único participó activamente en la represión de los vencidos, por razones tanto políticas como de clase social, no sólo por ser miembro de un estado estructuralmente represivo sino por voluntad propia. Aunque se puede distinguir a un sector falangista crítico con el régimen en este aspecto, lo cierto es que era un grupo minoritario. Para más información, véase Thomàs (98-110).

¹⁶⁵ Recuérdese que uno de los primeros “mártires” de la causa falangista en la novela *Camisa azul*, Enrique, había sido primero socialista, después comunista y finalmente había descubierto la Falange. Su padre le sigue en esta conversión.

cumplir una misión providencial a los hombres de España que vivían al margen del espíritu, sin pulso y sin conciencia. (citado en Saz Campos 260-61)

Propaganda: el proselitismo falangista como vía hacia el Imperio que se aleja

El deseo de captar al enemigo derrotado para nacionalizarlo se alinea con el ideario de la Falange joseantoniana que daba cabida a la conversión ideológica. Laín Entralgo, en el editorial del segundo número de la revista *Escorial*, reiteraba el ofrecimiento de integración en diciembre de 1940 y “reivindicaba como creencia falangista y cristiana que los hombres eran capaces de conversión” (Saz Campos 263). Si los puntos iniciales del programa falangista fueron resultado de una fusión de las posturas, en un principio más conservadoras de José Antonio, con las más revolucionarias de Ledesma Ramos y Onésimo Redondo, también la ideología del partido único, FET y de las JONS, había recorrido un largo camino con respecto al mencionado programa fundacional, ya desde el inicio de la guerra. A pesar de los numerosos intentos por parte de las elites intelectuales del falangismo para negociar y adaptar las enseñanzas de la Falange original al contexto de la España de posguerra,¹⁶⁶ lo cierto es que el impulso revolucionario que en teoría tenía el partido era oscurecido por su intervención en las prácticas represoras, la burocratización y la participación de sus miembros en el mercado negro, conocido como *estraperlo*.

En claro contraste con este alejamiento en la práctica de la doctrina originaria llevado a cabo por las bases masculinas del partido único, la Sección Femenina (SF) “was able to counter this by evolving from being an off-shoot of Falange to become its ‘ideological reserve’. (...) SF’s operational style, its structures and its ideological base were rooted in the doctrine of José Antonio” (Richmond 120). El hecho de que el protagonismo de *Rojo y Negro* recaiga indiscutiblemente en una mujer falangista está directamente relacionado, en mi opinión, con el papel de la SF, desde el inicio de la guerra y también en la posguerra, de repositorio ideológico de la Falange joseantoniana. Esta idea de reservorio de la doctrina de *El Ausente*, no era únicamente un deseo interno a la organización sino que, según Richmond, era públicamente reconocido (33). Además, parece que la rama femenina del partido no estuvo involucrada en la maquinaria represora del estado e incluso que “SF opposed the reprisals, giving help to all comers”

¹⁶⁶ El Decreto de Unificación y el papel fundamental del ejército y la Iglesia tanto en la victoria como en la edificación del nuevo régimen obligó a los ideólogos de la Falange a redefinir el ideario de la organización para diferenciarse de las otras fuerzas franquistas y legitimar sus objetivos. Así, la labor teórica de Laín Entralgo y Antonio Tovar, entre otros, venía a llenar de contenido falangista cuestiones como el nacionalismo, el Imperio, la nación, o la religión, para justificar la misión del partido único y salvaguardarla de los ataques de tradicionalistas y de la Iglesia. Para más información sobre este tema, véase el excelente estudio de Saz Campos, especialmente las páginas 203-43.

(79).¹⁶⁷ Por todo ello, Luisa encarna, en su condición de falangista de los tiempos de la República, la adhesión a la ideología de la Falange de José Antonio.

Luisa añade a su condición de símbolo de la Falange joseantoniana los atributos que Keadze identifica en la nueva mujer falangista. Ésta era “above all selfless, disciplined, obedient, composed, poised, steadfast, joyous, dynamic, valiant, graceful, industrious, sensible, and thrifty” (67). El dinamismo y la valentía quedan claros ya desde su infancia cuando Luisita expresa su deseo de acompañar a Miguel en sus imaginarias aventuras en un barco pirata. No obstante, la feminidad falangista en ningún momento amenaza el sistema patriarcal. Ante la negativa de Miguel a la posibilidad de que Luisita le acompañara en sus hazañas, por ser un ámbito masculino, ella asegura que su valentía es mayor que la de su compañero de juegos. La cuestión se resuelve una vez que Miguel soporta el dolor que ella le infringe al clavarle un alfiler en la pierna.¹⁶⁸ Demostrada la virilidad de Miguel, una Luisita arrepentida y sumisa acepta la superioridad del hombre. Éste es un claro ejemplo de la reaccionaria política de género de la Falange, en la cual la exaltación de la virilidad va ligada a la sumisión de la mujer, la cual, no obstante, puede gozar de capacidad de actuación en la esfera pública siempre que se entregue a la causa falangista y a la patria.

Dispuesta a obedecer diligentemente la autoridad masculina, la adhesión a la ideología de la Falange permite a Luisa orientar su disciplinado dinamismo, resuelta valentía y absoluta entrega a un fin que trasciende su persona. Así queda constatado en la secuencia en la que ella accede a la petición de Julio, un camarada falangista, de ir a su casa para tranquilizar a su madre. La protagonista no sólo no duda en poner su vida en peligro para llevar a cabo esta acción, sino que decide recoger la pistola que Julio olvidó al huir del registro del domicilio por milicianos, e incluso intenta engañar a la delatora portera de su edificio para que su camarada pueda esconderse en la buhardilla. En esta escena, a través de Julio y de la madre de Luisa, y en la siguiente, por medio de la madre de Julio, se subraya la peligrosidad de las acciones ejecutadas por Luisa y su valentía. No obstante, la protagonista en ningún momento alardea de su arrojo sino que, por el contrario, le resta importancia asegurando que es su deber.

Antes de iniciar la misión que conducirá a su fusilamiento, la película muestra un breve encuentro con el jefe de su escuadra, quien le encarga la tarea de averiguar en qué checa está detenido un compañero falangista. Con ello se señala, por un lado, el

¹⁶⁷ Richmond confirma esta falta de voluntad represora de SF en el hecho de que en su labor de purga de docentes republicanos el Ministerio de Educación tenía órdenes de ignorar sus testimonios porque “they were known to be statements of charity. The only statements accepted were from parish priests and other clergy” (79).

¹⁶⁸ Labanyi cita esta misma escena, sin hacer referencia a la docilidad de Luisa al final, para señalar el feminismo (conservador) del film (“Apropiación” 424). No olvidemos que el discurso falangista sobre la mujer no tiene nada de igualitario ni liberador, por tanto es un feminismo de talante conservador. Este sugerente artículo trata las implicaciones que tiene para el sujeto falangista el adoptar una virtud tradicionalmente femenina, la entrega, a la que se le añade una dosis de militarización. Labanyi asegura que “[n]o debe sorprendernos el hecho de que dos hombres –José Antonio y Arévalo– hayan propuesto explícitamente a la mujer como encarnación de la doctrina fascista del servicio, mientras que las falangistas femeninas hayan mantenido su insistencia en su rol subordinado”, eso sí, como estrategia subalterna, es decir, de aprovechar “la falta de poder para conseguir el mayor grado de poder posible” (424).

obediente acatamiento de la autoridad masculina y, por otro, el firme compromiso de las mujeres del partido con la causa de la Falange. Las funciones de las falangistas pasaron de recaudar fondos y visitar a los detenidos en las cárceles y apoyar a sus familias, antes de la ilegalización del partido y detención de sus líderes en febrero de 1936, a “accomplices and coperpetrators, spreading propaganda, sewing Falangist flags and armbands and hiding weapons in their own home”, después de ese momento (Richmond 6).

Rojo y Negro lleva al extremo la entrega femenina a la causa, en tanto que muestra a Luisa como responsable de averiguar la situación de un falangista detenido en la checa de las Adoratrices. El ardid de Luisa de hacerse pasar por la compañera de un miliciano para llevar a cabo la acción le permite acometer la misión. Sin embargo, Ignacio, el jefe de los milicianos, recela de ella inmediatamente a pesar de su adopción de los coloquialismos comunistas, como “salu(d)” o “compañero”, y de una actitud que denotaba una cierta liberación sexual, la cual se atribuía a las milicianas. Y es que ni la vestimenta ni las maneras de Luisa se corresponden con las de una miliciana, ni menos aún la medalla religiosa que Ignacio descubre parcialmente escondida por el cuello de su blusa. Aunque la actuación de Luisa resultaba hasta cierto punto convincente, no consigue enmascarar completamente la manera de ser, el estilo, falangista. El estilo de la nueva mujer falangista, tal como es encarnado por Luisa, se traduce en una apariencia simple que, sin embargo, no oculta la feminidad (Kebadze 68).

La sospecha de que un miliciano la ha seguido en su camino a casa no elimina el entusiasmo de Luisa al tramar un nuevo plan para esconder a su camarada Julio. Dicha actitud no nace de la ignorancia del peligro, sino que “[w]hat set her [the falangist new woman] apart from other feminine types was her attitude of defiance in the face of adversity” (Kebadze 67). Luisa oculta a su madre su temor y finge tranquilidad y alegría para no preocuparla.

Su fortaleza ante las situaciones adversas se refuerza cuando en el registro de su casa, un grupo de milicianos con Ignacio a la cabeza encuentra un recibo de su afiliación a la Falange. La gravedad de su rostro refleja la conciencia de su oscuro destino. A pesar de ello, calma las lágrimas de la madre asegurándole su pronto regreso. No obstante, la condición de Luisa de mujer y de falangista le acarreará una doble aniquilación. Tras el fundido en negro de la sombra del miliciano sobre el cuerpo de ella, en lo que constituye la elipsis metafórica de su violación, la cámara recoge la enajenación transitoria de ella en un soberbio primer plano de su rostro despeinado alzando la mirada del suelo: “Descubierta como falangista y activista de la quita columna, violada como mujer, su destino fatal está sellado” (Sánchez-Biosca, *Cine* 137). Así se aprecia claramente en la nota que escribe a su madre en la que la reconforta nuevamente y le envía su cariño. Lo más interesante es que aparece tachada la frase “habla a”, en una clara alusión a Miguel. La decisión de Luisa de no completar la frase tiene que ver, en mi opinión, tanto con la señalada aceptación de su trágico destino como con el deseo de no comprometer a su novio. Este sacrificio final de la protagonista culmina la representación de la naturaleza desinteresada y comprometida de Luisa, quien se muestra dispuesta a morir por sus ideales sin quejas ni arrepentimientos.

El compromiso con la ideología falangista que la lleva a sacrificar su propia vida convierte a Luisa en modelo ejemplar, cuya conducta el espectador es invitado a imitar. Esta ejemplaridad encaja, por otra parte, con el *modus operandi* del proselitismo de la Sección Femenina. En el primer manifiesto de la organización se afirmaba que ‘Nuestra misión no está en la dura lucha, pero sí en la predicación, en la divulgación y en el ejemplo’ (citado en Keadze 46). La nueva mujer falangista se aleja de la mujer intelectual asociada con el feminismo de la época de la República ya que, en lugar de convencer mediante la palabra, muestra una conducta digna de imitación. Por esta razón, cuando al comienzo de la segunda parte de la película Miguel explica la afiliación de su novia a la Falange como fruto de un engaño e inicia una interpretación marxista de la situación, ésta le detiene afirmando “Miguel, no me comprendes como no comprendes lo que delante de ti pasa”. Las palabras explicativas de Luisa son sustituidas por sobreimpresiones de recortes periodísticos en la parte inferior de la pantalla. Con este recurso, además de rodear de objetividad la opinión de la protagonista, se evita que tenga que ofrecer un discurso¹⁶⁹ y, con ello, las connotaciones intelectuales.

La nueva mujer falangista no sólo rechaza una intelectualidad pedante¹⁷⁰, sino que busca distanciarse asimismo de los modelos de feminidad romántico, liberal, religioso y feminista. “It [SF] rejected the ‘noñería’ or spinelessness of the first, the atheism and immorality of the second, the false piety, backwardness and hypocrisy of the third and the perceived sterility, androgyny and disregard for paramount feminine virtues” tanto del feminista como del intelectual (Keadze 54). La caracterización de la Luisa adulta evita que se la asocie a los modelos señalados. Su valentía y dinamismo están en clara oposición a la feminidad romántica. La religiosidad de la protagonista queda probada cuando al ver el claustro de las Adoratrices profanado por milicianos, un plano subjetivo ofrece la visión idealizada de Luisa de la anterior vida en el convento. Tampoco la protagonista adopta comportamientos tradicionalmente masculinos, tales como beber y fumar en público, como lo hacían las mujeres liberales. Por tanto, tradicionalismo de costumbres y religiosidad en oposición a la liberalidad y el ateísmo asociados a la feminidad liberal. Sin embargo, la religión era entendida como un sentimiento personal, sincero y recluido a la esfera privada, a diferencia de la importancia de las apariencias del ideal religioso. Por último, la sobria pero elegante vestimenta, así como las maneras de Luisa recalcan su feminidad en contraste con lo que era entendido como la masculinización de la mujer feminista e intelectual.

En resumen, el ideal de mujer defendido por la Falange se distingue tanto de los modelos de la época republicana como de los que acompañaban al de la Falange en el régimen franquista. Frente al paradigma católico de la perfecta casada y al del ángel del hogar burgués, el de la nueva mujer falangista era el más revolucionario (Keadze 50). La combinación de la tradición, en cuanto al mantenimiento de las relaciones de género

¹⁶⁹ Pilar Primo de Rivera aseguraba en un discurso ante el Consejo Nacional de la SF en 1941 que el objetivo de la SF no era formar oradoras. ‘There could be nothing further from what we stand for than the former woman in parliament’ (citado en Richmond 108).

¹⁷⁰ La SF defendía la educación y la cultura de las mujeres basándose en la función de las mismas de socializadoras de sus hijos pero en su propaganda promovía el ideal de la esposa en el hogar y advertía a las mujeres de que no cayeran en el error de competir con el hombre, en el de la frivolidad ni en el de la pedantería (Richmond 10).

patriarcales, y de renovación, al nacionalizar dichas relaciones, integra a la mujer en el proyecto de construcción nacional y le concede cierta autoridad moral para desempeñar la función de socializadora de sus hijos de acuerdo a la ideología nacionalsindicalista y de vigilancia e influencia en su esposo o novio.

Como señalé más arriba, Luisa le pronostica a Miguel su conversión, pero en lugar de enzarzarse en un debate intelectual sobre el comunismo y el falangismo, la protagonista ejerce su influencia mediante su comportamiento ejemplar. Conocedora de la verdadera naturaleza bondadosa de Miguel, Luisa confía en que él mismo se dará cuenta del error. Desde el comienzo de la película la caracterización de Miguel es positiva. Es, por tanto, un héroe que falla porque es engañado por el comunismo. Son dos las escenas que trazan las características innatas de Miguel que harán posible su conversión. La primera es la ya comentada de la infancia en la que se subraya la virilidad del personaje y lo dota, por tanto, de uno de los rasgos definitorios de la masculinidad falangista. La segunda tiene que ver con su ideología. A la vez que confirma su condición inicial de enemigo del fascismo, puesto que no alberga ninguna duda sobre la necesidad de combatirlo, muestra a un Miguel partidario de la revolución pero reticente a dar al pueblo libertad de acción y contrario a los fusilamientos indiscriminados de falangistas y derechistas. Por tanto, el espectador se halla ante un Miguel revolucionario pero convencido de la necesidad de control y orden. Recordemos que José Antonio Primo de Rivera justificó el nacimiento del socialismo como consecuencia de los agravios que el estado liberal ocasionó a los obreros. Mas, en opinión del fundador de la Falange, la validez inicial de dicha ideología desapareció cuando se desvió de su objetivo inicial de redimir al obrero:

Por eso tuvo que nacer, y fué justo su nacimiento (nosotros no recatamos ninguna verdad), el socialismo. Los obreros tuvieron que defenderse contra aquel sistema, que sólo les daba promesas de derechos (...). Ahora, que el socialismo, que fué una reacción legítima contra aquella esclavitud liberal, vino a descarriarse, porque dió, primero, en la interpretación materialista de la vida; segundo, en un sentido de represalia; tercero, en una proclamación del dogma de la lucha de clases. (Primo de Rivera 19)

La Falange teóricamente respalda el deseo de justicia social del socialismo pero rechaza lo que bajo su óptica constituyen las bases de la doctrina comunista: el materialismo, el deseo de venganza y la lucha de clases. La principal preocupación de Miguel es la justicia social y, aunque convencido al comienzo de la validez de la lucha de clases, el amor por Luisa y la política de las represalias acaban por desengañarlo y situarlo en una órbita proclive al falangismo. Antes de la conversión, no obstante, y debido a la presión de sus compañeros, quienes no admiten medias tintas y le acusan de traidor si se opone, se ve obligado a apoyar la purga de partidarios de la derecha en la retaguardia. Esta debilidad permitirá que Luisa sea fusilada.

La escena de la discusión de las medidas políticas del bando republicano es introducida por planos de grúa horizontales, oblicuos y verticales de los decorados seccionados de la Dirección General de Seguridad, los cuales desvelan “su carácter conscientemente discursivo y antinaturalista, provenientes del teatro de vanguardia” (Castro de Paz, “Cine y política” 41). El movimiento de la cámara se detiene para recoger

las reacciones de los allí detenidos, en las que predomina el miedo y el rechazo a tener ninguna responsabilidad en el alzamiento. Así, uno de los custodiados conversando con sus compañeros de celda afirma: “Porque yo creo que pertenecer a Acción Popular no es ningún delito (...) Yo no he sabido nunca nada ni nada sabía de la sublevación”. Frente a esta actitud temerosa destaca la firmeza de un falangista en una sala de interrogación en la que vehementemente asevera: “Podéis hacer conmigo lo que queráis. Por cada uno de Falange que caiga se levantarán ciento contra vuestros crímenes”. Esta sutil pero clara diferenciación de la actitud del falangista con respecto a los conservadores denota un mayor compromiso de la Falange en la Guerra Civil. Mediante este contraste la Falange pretende capitalizar su actuación en lo que era entendido como punto de inflexión de la historia de España y así justificar su lucha por establecer su hegemonía en el nuevo estado, la cual era necesaria para ejecutar su proyecto palingenésico ultranacionalista y populista.

El populismo de la ideología falangista tiene que ver con el objetivo de aglutinar a todos los ciudadanos, independientemente de su origen social y territorial y de su género, en torno a la tarea común de (re)construir una nación acorde con la esencia imperial de España. La pertenencia de Miguel a una clase social baja es aludida desde el comienzo de la película cuando la cámara recoge, en movimiento en picado, la bajada del niño del humilde edificio en el que se halla la residencia familiar a la calle para ir a buscar a Luisita. En un claro paralelismo formal, la cámara en movimiento, esta vez contrapicado, ofrece el plano subjetivo de la mirada de Miguel sobre el exterior del bello inmueble en el que vive Luisita. La diferencia de clase de los muchachos es reforzada simbólicamente por los planos subjetivos, contrapicado el de Miguel, y picado el de Luisita. Poco antes de la conversión del comunista, la película muestra al espectador por primera vez el interior del domicilio familiar de Miguel. A diferencia de la residencia de Luisa o Julio, su camarada falangista, que cuentan con una empleada doméstica, es la madre de Miguel quien abre la puerta, lo que junto a su trabajo en un taller, indica la perpetuación de la condición obrera familiar. La caracterización de Miguel como obrero justifica su ideología izquierdista a los ojos de la Falange, al menos en virtud de las palabras de su fundador señaladas anteriormente en las que reconocía la legitimidad del nacimiento del socialismo para defender a los obreros de las injusticias del capitalismo.

La Falange también se presentaba a sí misma como defensora de los derechos de la clase trabajadora. Por ello, confiaba en convertir a los obreros al falangismo. En este sentido hay que entender el discurso pronunciado en Sevilla el 22 de diciembre de 1935 por José Antonio en el que aseguraba que “nosotros [los falangistas] nos entenderemos con los obreros, nos entenderán los obreros (...). Nosotros acabaremos por entendernos con estos que hoy dialogan con nosotros a tiros” (204).

A pesar de lo abrupto de la conversión de Miguel, las últimas imágenes de la película no dejan lugar a dudas, a mi juicio, sobre la misma. A un plano cenital de su cadáver con los brazos en cruz se sobrepone un travelling vertical de la calle en la que yace, lo cual se encadena con un plano general de un cielo nocturno estrellado. El montaje de estas últimas imágenes, en mi opinión, va más allá de la reproducción de “iconografías crísticas” de un Miguel “finalmente perdonado” (Castro de Paz, “Cine y política” 42). Efectivamente absuelto, el plano final del Madrid nocturno con cielo

estrellado hace una clara referencia al paso de Miguel a la “guardia de los luceros”, de la cual formaban parte los falangistas caídos. Por tanto, para ser un “lucero” más Miguel, necesariamente, tenía que haber abrazado la ideología de la Falange antes de morir. Es decir, a través de la conversión y el perdón el ex-comunista queda finalmente incorporado a la comunidad de los caídos por el proyecto falangista.

El uso de este lenguaje visual en el que se funden referencias a la ideología falangista y connotaciones religiosas no es óbice para notar una actitud de la Falange hacia la religión diferente de la de los conservadores católicos. Como explica Saz Campos, la Falange nunca fue un partido ateo pero sí defendía la separación de Iglesia y Estado, al menos hasta 1939 (217). Sin embargo, el proceso de “catolización” que sobrevino después de la guerra, obligó a la Falange a repensar algunas de sus posiciones, a importar elementos católicos a su ideología e incluso, continúa Saz Campos, llegó a definir la manera falangista de ser católico como superior a otras formas de entender catolicismo (229). La presencia de las referencias crísticas en *Rojo y Negro* refleja pues este revestimiento católico del partido.

Rojo y Negro es pues revolucionaria en algunos aspectos de su contenido analizados más arriba y en la utilización del lenguaje cinematográfico. Como destaca Castro de Paz, Arévalo adapta “los mecanismos dialécticos del montaje intelectual de Sergei Eisenstein (...) y bordeando la más absoluta abstracción metafórica, pone en imágenes el largo texto” inicial (“Cine y política” 35). Los *collages* de imágenes estudiados en las páginas precedentes son un ejemplo paradigmático de un uso del montaje que demanda la participación activa del espectador. Es éste quien, al ver a un grupo de animales corriendo de forma desordenada seguido de un plano con campesinos marchando por los campos en la misma dirección, debe establecer una relación de equivalencia entre ambos planos y entender a los campesinos como una masa amenazante y animalizada. De esta manera, la vocación propagandística del film se camufla tras la aparente objetividad de las imágenes y la consiguiente supuesta libertad del espectador para otorgarles significado. Este tipo de manipulación encubierta e inserta en un producto cultural con calidad artística está en línea tanto con las ideas del Ministro alemán de propaganda Joseph Goebbels como con las del director del Departamento Nacional de Cinematografía M. Augusto García Viñolas y las de Bartolomé Mostaza.

El montaje se combina con el movimiento de la cámara, los planos subjetivos, la composición interna de los planos, en la que la iluminación es un elemento clave junto a una intencional ruptura del *raccord*, y “con un portentosamente moderno uso de los decorados”, todo lo cual permite a Arévalo construir un texto filmico de alta densidad significativa (Castro de Paz, “Cine y política” 37-9). En un ejemplo magnífico de simbiosis del lenguaje cinematográfico, referencias a la tradición cultural española y propaganda política, Arévalo muestra de una forma altamente abstracta el desengaño de Miguel tanto con la ideología de izquierdas como con la de derechas.

El descubrimiento del cadáver de Luisa en la pradera conmociona a Miguel, cuyo alejamiento del lugar es obstaculizado por la presencia de otros cuerpos sin vida, ante los que también se detiene, mostrando su hondo pesar por todos los fusilamientos, no sólo el de su amada. La ruptura del *raccord* continúa en esta secuencia, como a lo largo de la película, señalando “un acontecimiento amenazante para el devenir narrativo” (Castro de

Paz, “Cine” 40). Ese acontecimiento son las dudas ideológicas que el enfrentamiento con la realidad de los asesinatos causa en Miguel. Así, el espectador ve a un Miguel alejarse de espaldas por el centro del encuadre, a lo cual sigue, por corte directo, un plano largo por el que Miguel aparece a la izquierda del encuadre. En panorámica horizontal, la cámara sigue el deambular trastornado del protagonista, hasta que éste se desploma cuando se halla a la derecha del plano. El tono intensamente trágico de este momento es reforzado por la banda sonora. Lentamente, la cámara reencuadra a Miguel en el centro del plano, mientras éste se levanta y torpemente camina hasta alcanzar el margen derecho de la imagen, donde queda de espaldas al espectador. Por medio de un fundido encadenado, Miguel, en plano medio, reaparece caminando de frente en dirección contraria al anterior plano-secuencia, es decir, de derecha a izquierda. Esta “desorientación” espacial de Miguel simboliza una desorientación ideológica.

La visión de la pintada prebélica contraria a la pena de muerte firmada por los partidos izquierdistas FAI y CNT aumenta las dudas de Miguel, que ahora se ve acosado por imaginarios pelotones de fusilamiento, clarísimamente inspirados en el cuadro *Los fusilamientos del 3 de mayo* de Francisco de Goya. Sobreimpresionados alternativamente por la izquierda y la derecha del encuadre, en una cadencia creciente y una longitud de plano descendiente que resalta los fusiles, estos pelotones hacen reconocer a Miguel el engaño de las ideologías políticas. La alusión a las ideologías de izquierda es evidente por la presencia de milicianos en dichos pelotones. Sin embargo, que esos pelotones aparezcan por la derecha del encuadre es, en mi opinión, una forma extremadamente velada de simbolizar las ideologías derechistas. Recordemos que una crítica directa de los grupos conservadores sería, desde mayo de 1941, aún más problemática y que la Falange joseantoniana se distinguía a sí misma tanto de la derecha como de la izquierda ideológica y política. Por tanto, ni derecha ni izquierda, sino la Falange como salvación personal de Miguel, quien asciende a la “guardia de los luceros”, y salvación de España, que contempla un nuevo amanecer bajo la égida de Falange.

Si Luisa ilustra el poder de seducción de la abnegación femenina a la causa falangista, el Miguel desengañado y convertido hace realidad aquel deseo de José Antonio de que “[o]jalá [los hombres] lleguemos en ella [en la abnegación] a tanta altura, ojalá lleguemos a ser en esto tan femeninos, que algún día podáis de veras considerarnos ¡hombres! (183), al dar su vida por la Falange. La construcción de estos significados por medio del lenguaje visual cinematográfico hace de *Rojo y Negro* una de las películas más interesantes de la posguerra española, cuyo título se inspira en la bandera roja y negra de la Falange.

En resumidas cuentas, las connotaciones de pureza ideológica proporcionadas por el protagonismo femenino y el favorable retrato del comunista Miguel y su absolución final, que enlaza con la oferta de integración al enemigo lanzada desde el círculo radical de la Falange y que se podía apreciar tanto en editoriales de *Arriba* como en el del primer número de *Escorial*, me llevan a estar en completo desacuerdo con el juicio que A. Elena ofrece del film. El crítico considera que la obra “parecía estar más bien controlada por sectores afines a Arrese” y por esta razón, el sector capitaneado por Ridruejo la habría rechazado (71). Elena no recoge ninguna valoración de la película hecha por el mencionado sector. Por el contrario, basa su opinión en el órgano en el que se publicaron

las críticas de la película. Así, las negativas palabras que Mas-Guindal dedica a la obra le convierten, por el simple hecho de que esa revisión fue publicada en *Primer Plano*, en miembro del sector radical de la Falange, pues la revista nació bajo el auspicio de Ridruejo. El hecho de que las valoraciones positivas fueran publicadas en *Arriba*, hacía de sus autores falangistas afines a Arrese debido a que dicha publicación estaba “férreamente controlada” por éste último (71). En ausencia de las opiniones de un Ridruejo, un Tovar, un Maravall, o un Laín Entralgo, por nombrar los más destacados y activos defensores del proyecto de la Falange totalitaria, y a partir del análisis de la obra realizado más arriba, considero erróneo hacer una lectura de *Rojo y Negro* como situada en la órbita del falangismo domesticado y complaciente. Por el contrario, muestra una apropiación del protagonismo en la Guerra Civil por parte de la Falange que conecta con el espíritu que inspiró la ofensiva de mayo de 1941.

A pesar del fracaso de ese pulso lanzado a Franco, las esperanzas del falangismo totalitario aún no habían sido completamente aniquiladas por el peso de la realidad, cada vez más tutelada por el nacionalcatolicismo. La publicación al año siguiente, en 1943, de *La fiel infantería* de García Serrano y *Javier Mariño* de Torrente Ballester da cuenta de la supervivencia del espíritu combativo falangista. De forma paralela, la prohibición de ambas (Puértolas, 2ª edición 669) evidencia la rapidez con la que el nacionalismo católico alcanzó la hegemonía dentro del régimen a raíz de los sucesos de Begoña.

2. Javier Mariño: en busca de la purificación ideológica

La larga trayectoria de Gonzalo Torrente Ballester y más aún su incuestionable aunque un tanto problemática, y hasta cierto punto reciente, inserción en el canon literario español, hacen necesaria la inclusión de una breve nota biográfica. Fue el pasado ideológico falangista del joven Torrente Ballester el que obstaculizó dicha canonización. Aunque, como bien subraya Nil Santiañez, tanto el autor como la crítica han tendido a minimizar u obviar la consistencia de dicho pasado ideológico (92-93). Sin embargo, sus escritos no refrendan esa debilidad. Ahora bien, como vengo señalando, es necesario no confundir el compromiso ideológico con el franquismo y con el falangismo radical. La lealtad torrentina recaía del lado del falangismo comprometido. De ahí que, en puridad, el escritor no mintiera cuando negaba una filiación franquista o falangista, entendido este falangismo como el complaciente.

Nacido en 1910 en la aldea gallega de Corrales, Serantes, Gonzalo Torrente Ballester pasó su infancia y adolescencia dedicado a los estudios. Su avidez lectora le llevó a familiarizarse durante el año que permaneció en Oviedo (1927-1928) con las obras de destacados intelectuales europeos y españoles como Joyce, Proust, y Ortega y Gasset así como con el cine americano y con el expresionista de la UFA, de la misma manera que el año anterior, y aunque superficialmente, lo había hecho con Nietzsche y Spengler (Torrente Ballester, *Obra* 20-1). Torrente Ballester también era aficionado a las representaciones teatrales y a las tertulias, como él mismo indica, y asistió a la de Valle-Inclán a finales de la década de los años veinte, durante sus frecuentes viajes a Madrid a causa de sus estudios universitarios. Según informa el propio escritor, por aquellos años

conoció a destacados miembros de la vanguardia literaria, como Federico García Lorca, Rafael Alberti, Teresa León, o José Díaz Fernández, y sus escritos (*Obra* 20, 25). Ante los cuatro intentos infructuosos de licenciarse por tres universidades diferentes, Torrente Ballester sigue el consejo paterno y vuelve a Galicia, donde contrae matrimonio en 1932. Ya casado, en la aldea gallega de Bueu leyó a Unamuno, Walt Whitman, Pirandello, Dostoievski, Poe y Baudelaire, entre otros (*Obra* 30, 33).

Tras un breve periodo en Valencia, en el que entró en contacto con el psicoanálisis de Freud, Jung y Adler y profundizó el conocimiento de Nietzsche (*Obra* 35), Torrente Ballester regresa a Galicia, donde termina la licenciatura en Historia por la Universidad de Santiago. A la consecución de la plaza de Profesor Auxiliar de Historia Antigua en dicha universidad, le siguió su traslado a París con el objetivo de ampliar estudios gracias a una beca de la mencionada institución.

El estallido de la guerra civil coincide con la época parisina de Torrente Ballester, al igual que le sucede a Javier Mariño, protagonista de la novela que analizaré a continuación y a la que Santiañez califica de “autobiográfica” (94). Según el mismo crítico, es después de su regreso a España, en octubre de 1936, cuando el escritor se afilia a la Falange, y publica con éxito varios ensayos y obras literarias afines a la ideología falangista en revistas como *¡Arriba España!*, *Jerarquía*, *Destino*, *Vértice* y *Escorial* (93). Según Torrente Ballester, lo que tenía en común con el grupo de intelectuales falangistas liderados por Dionisio Ridruejo era “una apertura de espíritu que no se podía llamar ‘liberalismo’ por ser palabra vetada; una sincera preocupación social con postulados muy próximos al socialismo; y cierta actitud angustiada ante el por todas partes visible desmoronamiento de la cultura española y el deseo sincero de evitarlo” (*Obra* 52).

A pesar de la insistencia del escritor en la introducción a su *Obra completa* en vincular el mencionado grupo de intelectuales al liberalismo, y subrayar las relaciones de estos con el bando republicano (52-54), lo cierto es que el falangismo tanto del grupo aglutinado en torno a *Escorial* como el del propio Torrente Ballester es indudablemente de raigambre fascista. En cualquier caso, por estos años el escritor descubre a Dilthey, Heidegger y Quevedo (*Obra* 53).

El compromiso de Torrente Ballester con los ideales falangistas queda subrayado cuando prologa y edita una antología de textos de José Antonio Primo de Rivera en 1940, que sería reeditada en numerosas ocasiones. En 1943 aparece su primera novela, *Javier Mariño*, a la que le hace notables cambios, incluido el del final, para conseguir su publicación (Paulino y Becerra XVI-XVII). A pesar de ello, “la novela fue simplemente prohibida a los quince días de publicada”, oficialmente por cuestiones morales, pero “[m]uy probablemente las razones de la prohibición fueran otras, más de tipo ideológico que moral” (Puértolas, 2 ed. 669). Esta desaparición del mercado literario es lo que explica el silencio de la crítica en torno a la novela hasta su reedición en los años sesenta (Soldevilla-Durante 45). Desde mayo de 1942 hasta finales de la década de los cuarenta, sus anteriormente habituales colaboraciones en *Escorial* se interrumpen (Cercas 176). Esto estaría relacionado con el cambio de dirección en la revista tras la salida de Dionisio Ridruejo, y la pérdida del compromiso político de la misma.

Efectivamente, el comienzo de la hegemonía del nacionalcatolicismo no repercutió únicamente en la dirección de la revista falangista por excelencia, sino que a partir del otoño de 1942 la actitud de la crítica hacia la obra de Torrente Ballester será fundamentalmente apática. El premio concedido en 1959 por la Fundación Juan March a su novela *El señor llega*, constituye la excepción a la norma. A pesar de ello, continúa su intensa actividad literaria y académica.

En 1962, su firma junto a la de otros intelectuales en una carta al Ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne, relacionada con la represión de los mineros de Asturias, resulta en la pérdida de su trabajo de profesor de Historia en la Escuela Naval y de sus colaboraciones en *Arriba* y Radio Nacional (Paulino y Becerra XVIII). Este contratiempo no le resta energía y un año más tarde publica *Don Juan*.

En 1966 inicia una estancia de cuatro años en Estados Unidos, donde compagina su labor docente con la creativa, publicando *Off-side* en 1969. Tres años más tarde, gracias a la publicación de *La saga/fuga de J.B.*, se inicia el proceso de revaloración y reconocimiento de su obra por parte de la crítica y las instituciones. Esto se ve refrendado por su ingreso en la Real Academia de la Lengua (1977) y los numerosos premios y homenajes¹⁷¹ que recibiría hasta su muerte en 1999, fecha hasta la cual publicó una decena de novelas y numerosos ensayos y artículos.

Contexto para Javier Mariño y Gonzalo Torrente Ballester

Es sabido que Torrente Ballester se alistó a la Falange en 1936, después de regresar de Francia, y estuvo intensamente implicado en la maquinaria propagandística del sector comprometido de la Falange, liderado por Dionisio Ridruejo.¹⁷² La ya mencionada tendencia del escritor y de la crítica a diluir el falangismo del escritor hace necesario recordar la contundencia del mismo. Un ejemplo de esa tergiversación del pasado ideológico del escritor se aprecia en la entrevista que este concede a Francisca y Stephen Miller en 1987. En ella el escritor gallego recuerda la Guerra Civil como “un episodio ideológicamente muy confuso” y una vez más asegura tener “relaciones de grupo” con unos “señores, que pudiéramos llamar la izquierda falangista, que tiene[n] un interés manifiesto y activo por la reforma social” (185), es decir el grupo formado entorno a la revista *Escorial*, dirigida por Dionisio Ridruejo. Si Torrente Ballester no falsea la realidad cuando destaca la retórica social del falangismo radical, sí lo hace cuando lo etiqueta como izquierdista. La Falange joseantoniana incluía en su proyecto la justicia

¹⁷¹ Para un recuento detallado de dichos premios y reconocimientos, entre los que se encuentran el premio Príncipe de Asturias (1982) y el premio Cervantes (1985), véase Paulino y Becerra, págs. XVIII y XIX.

¹⁷² Una muestra de su compromiso con el falangismo radical es su prólogo a la antología de textos de José Antonio, cuya selección también corrió a su cargo. En dicho prólogo Torrente Ballester arremete contra los calificativos de poeta, profeta e intelectual asignados a José Antonio porque eliminaban la capacidad de mover a la acción que sus palabras tenían, y define al fundador de la Falange como político (21-8). El objetivo último de este texto es mostrar lo fundamental del pensamiento de José Antonio de una forma ordenada para aumentar su eficacia y recuperar con ello la capacidad de movilización de la Falange para implantar su proyecto totalitario.

social, pero no como mecanismo de liberación de los obreros sino como canalización de las aspiraciones de dicha clase social hacia un nacionalismo extremista y expansivo. No obstante, conforme el nacionalcatholicismo se vaya fortaleciendo en el seno del régimen, Laín Entralgo, entre otros intelectuales del grupo *Escorial*, se irá apropiando de “aspectos específicos de la tradición liberal”, para redefinir la posición de la Falange radical con respecto a la idea de España y del nacionalismo, que la diferenciará de las posturas reaccionarias y que con el curso de los años acabará desembocando en “una suerte de posfascismo con tintes liberales” (Saz Campos 355). Pero a comienzos de la década de los cuarenta no hemos llegado todavía a la superación del fascismo.

Impulsado por la tendencia de parte de la crítica y del propio autor a restar importancia al compromiso con los ideales falangistas, Cercas demuestra la entrega del escritor gallego a dicha ideología tanto en su producción ensayística y como en la literaria de sus primeros años. Cercas comienza con dos ensayos suyos publicados en 1939 por la editora Nacional: *Antecedentes históricos de la subversión universal* y *Las ideas políticas modernas. El liberalismo*. En ambos, y con una clara vocación propagandística, Torrente Ballester se apoya en “abundantes citas de José Antonio [Primo de Rivera]” para defender la ideología falangista ortodoxa (166-69). Este compromiso ideológico es también claramente visible en su primer auto sacramental *El casamiento engañoso*, el cual es, según Cercas, “una casi exacta traducción teatral de las ideas ortodoxamente falangistas expuestas por Torrente” en las obras arriba mencionadas (171). Entre las otras publicaciones que el mencionado crítico analiza para subrayar el falangismo torrentino se hallan el prólogo a la antología de textos de José Antonio (1940), el artículo “Presencia en América de la España fugitiva”, y cuatro artículos publicados en *Escorial* entre junio de 1941 y mayo de 1942 (174-76). Fruto de este estudio, Cercas puede asegurar que “[e]ntre 1937 y 1942, Torrente Ballester (...) fue un intelectual fuertemente comprometido con el falangismo, que ocupó importantes cargos de responsabilidad y puso su pluma al servicio de la propaganda de las ideas del partido, el cual no pudo ser sólo un instrumento de protección contra el peligro que suponía su pasado galleguista”, como el escritor ha argüido en varias ocasiones (177-78). Este compromiso ideológico es el que sustenta *Javier Mariño*.

La novela está dedicada a Ridruejo, uno de los máximos impulsores del proyecto totalitario falangista, y que, como apunta Saz Campos, jugó un papel fundamental en “la articulación del nuevo falangismo revolucionario” tras los cambios provocados por la Guerra Civil (182). No se pueden pasar por alto las implicaciones ideológicas y políticas que conlleva esta dedicatoria. Ridruejo, Torrente Ballester y Antonio Tovar, otro falangista comprometido que también ha pasado por estas páginas, compartían junto a otros una amistad que “estuvo siempre defendida tanto por sintonía ideológica en evolución como por la firmeza amistosa de una relación cada vez más antigua” (Gracia, *Valor* XIII). Les unía por tanto lo personal y lo ideológico.

Ya desde el Decreto de Unificación (1937), Ridruejo se perfiló como el interlocutor del Partido en las relaciones con Serrano Suñer, representante de Franco (Thomás 47-8). Modelo del falangismo radical (Gracia, *Resistencia* 245), Ridruejo desempeñó el cargo de jefe nacional de Propaganda hasta el fracaso de la ofensiva de mayo de 1941. No obstante, y como informa Gracia, ya había enviado una carta de

dimisión en febrero (*Valor* 4). Un mes después se alistó voluntariamente como soldado raso de la División Azul, a pesar de lo cual continuó siendo el director, al menos nominal, de la revista *Escorial*, aunque Laín Entralgo lo era de hecho (Saz Campos 311). En la dedicatoria de la novela Torrente Ballester asegura que comenzó a escribirla “cuando [Ridruejo] combatí[a] en Rusia, fué (sic) desde un principio dedicada a [él]” (12).

El regreso del poeta a España, como miembro del primer grupo de contendientes voluntarios, coincidió, como ya se indicó, con el estreno de *Rojo y Negro*. Tan sólo unos meses después, en agosto de 1942, explotó el enfrentamiento entre dos de las familias ideológicas del régimen, cuando unos falangistas atacaron a un grupo de carlistas en el momento en que estos salían de una celebración religiosa en el santuario de Begoña. A esta ceremonia en conmemoración de sus correligionarios tradicionalistas caídos en combate, asistía también el Ministro del Ejército, el general Varela, como ya señalé más arriba. Como en otras ocasiones críticas, Franco resolvió el conflicto generado por el incidente de Begoña, cesando a los elementos amenazantes de su poder y dando entrada a miembros complacientes de las diferentes posiciones ideológicas. La salida de Serrano Suñer del gobierno y del Partido, completaba la derrota del falangismo radical que se inició en mayo de 1941 (Thomàs 318, Saz Campos 365-68).

Esa derrota fue claramente acusada por Ridruejo, quien dejó oficialmente todos sus cargos, incluido el de director de *Escorial* (Saz Campos 365). Su dimisión también “venía a constatar el fin, el fracaso, del más extremo y radical esfuerzo nacionalista y nacionalizador, a la vez que utópico, de la España contemporánea, el del ultranacionalismo fascista. Otro nacionalismo, católico, reaccionario, de puertas adentro, más retrospectivo que proyectivo, el nacionalismo de la España negra, mediocre y *cutre* con la que se identificará al franquismo que se había impuesto” (Saz Campos 366).

No obstante, es necesario remarcar una vez más que aunque en el otoño de 1942 Ridruejo ya había recorrido el camino del desengaño, éste es respecto del franquismo y no del falangismo, de ahí que decida acabar con su colaboración en la construcción del Estado franquista. De acuerdo a Gracia, Torrente Ballester también recorrerá esa misma senda pero de una forma más lenta (*Resistencia* 252). Con la dedicatoria de su novela, el escritor gallego emplaza su obra en la estela del falangismo radical encarnado por Ridruejo, y en la que él mismo también se hallaba, como demuestra Javier Cercas, hasta al menos 1942. El calado político de dicha elección no debe pasarse por alto puesto que Ridruejo había caído en el ostracismo dentro del régimen. Así lo atestigua que pasara siete meses confinado en Ronda por orden del Ministro de la Gobernación y que se le prohibiera publicar en los medios del Movimiento (Morente 328-31). Por tanto, Torrente Ballester ofrece su obra a quien representa no sólo el falangismo radical sino el compromiso total con el proyecto totalitario. Los intentos del escritor de justificar su falangismo a causa del miedo a sufrir represalias por su militancia en el partido galleguista durante la República, pierden cualquier efectividad ante la evidente filiación ideológica que se halla tras la comprometida dedicatoria de la novela.

Gracia asegura que hay que esperar a 1946 para encontrar, no una crítica pero sí “un distanciamiento, por la vía de la ironía y la desmitificación (...) tanto de las creencias profesadas en su juventud como de la realidad política española” (177). Sin embargo, antes de ese distanciamiento, Torrente Ballester pone su pluma al servicio de una velada

crítica de la España de posguerra y la promoción de la pureza ideológica falangista de la mano de *Javier Mariño*.

La novela relata las vivencias de un joven gallego que poco antes de la Guerra Civil inicia un viaje hacia un deseado proyecto vital trascendente lejos de España. Su peregrinación lo lleva a un París en el que la huella de la modernidad en la relajación de la moral, también favorecida por la influencia del comunismo, hace que Javier desempeñe el papel de perfecto patriota y católico español ante los personajes con los que se relaciona, para diferenciarse de ellos. El estallido de la guerra, la recuperación de la fe y la aceptación del amor que siente por la excomunista Magdalena, alteran los planes originales de Javier, que acaba regresando a España a luchar en las filas de Franco.

Como he indicado más arriba, la primera novela de Torrente Ballester no ha despertado en la crítica el mismo interés que sus trabajos posteriores. En el prólogo a su obra completa, el escritor se disculpa en varias ocasiones por la torpeza estética de su primera narrativa y la achaca a la inexperiencia y el autodidactismo, así como a las circunstancias políticas del país y a la censura (111). Tanto en esta sección como en el prólogo a la novela contenido en la misma edición, Torrente pasa de puntillas por el trasfondo ideológico de la misma.

De manera muy similar a la del escritor, Soldevilla subraya la importancia de los temas presentes en la novela, como la trascendencia de la fe, o los conflictos de personalidad del protagonista (46). Con ello resta importancia al contenido ideológico y asegura que el tema principal es la conversión religiosa, no la política (47). Si bien es así, lo cierto es que el protagonista recupera la fe gracias a su contacto con el cristianismo ortodoxo, no con el catolicismo. Este hecho que a simple vista parece irrelevante no lo era a estas alturas de hegemonía del nacionalcatolicismo. Sin lugar a dudas despertaría las sospechas de los jerarcas eclesiales sobre el catolicismo de Torrente Ballester. Y es que como bien subraya Saz Campos, desde el final de la guerra “[l]as autoridades religiosas creían adivinar la existencia de tendencias paganizantes o simplemente laicistas en la Falange” (217). Por tanto, en el pulso que estaba librando la Falange radical contra tradicionalistas y católicos, la recuperación de la fe por parte del protagonista gracias a un cristiano ortodoxo simpatizante del fascismo, supone una sutil toma de posición del lado del falangismo totalitario.

Por su parte, Eduardo Iáñez Pareja considera que la novela incurre en un gran número de contradicciones o ambigüedades en lo que respecta a su carácter fascista. El motivo de las mismas no es otro, continúa Iáñez Pareja, que el intento de Torrente Ballester de “moralizar” la obra para conseguir su publicación ante la cada vez más incontestable hegemonía del nacionalcatolicismo, máxime teniendo en cuenta que por las fechas de la publicación tienen lugar las primeras derrotas del ejército nazi (327, 329-30). Por este motivo, el mencionado crítico sugiere hacer una lectura de la novela no “a la luz de la ideología fascista” sino “a la sombra” de la misma, es decir, “explicar la ideología que fundamenta, más que considerar la ideología a la que responde” (330). Habría que estudiar, por tanto, *Javier Mariño* no tanto como la traducción directa de la ideología falangista como el motivo por el cual el falangismo ganó apoyos entre un sector destacado de la sociedad española, retratado por Javier, en los años alrededor de la Guerra Civil.

No obstante, y como hace José-Carlos Mainer, conviene recalcar el “fuerte sabor fascista de la experiencia del protagonista: no cabe pensar que su autor rectificara en un brindis a los censores todos los elementos de la novela ni, por supuesto, es hacedero imaginar a un Gonzalo Torrente que escribiera en 1940 una novela poco complaciente con las ideas que había defendido en la guerra” (“Conversiones”, 186).¹⁷³ En esta misma línea que subraya el carácter fascista de *Javier Mariño*, con la que coincido plenamente, se hallan Santiañez y Cercas. El primero la considera “la expresión literaria más personal del compromiso de Torrente Ballester con la poética y la ideología falangista” (“Retórica” 93, 95). Cercas, por su parte, asegura que en *Javier Mariño* no hay todavía una ruptura con los ideales falangistas que tan vehementemente había defendido el escritor gallego en los artículos publicados en *Escorial* el año anterior (177). Finalmente, y admitiendo también el falangismo de la obra, Pablo García Blanco ofrece una valoración ligeramente discordante de la mayoría de la crítica al apreciar, no sólo ciertos fallos formales como la ineficacia literaria de los diálogos, sino también la modernidad de la misma (416-22).

¿Amigos fascistas y enemigos comunistas?: las máscaras ideológicas

Si en *Rojo y Negro* era la Guerra Civil la que quedaba dibujada para criticar la situación política de la España de posguerra y llamar a una vuelta a la raíces ideológicas de la Falange, *Javier Mariño* hace algo similar por medio del retrato del profundo descontento y desorientación espiritual e ideológica de aquellos jóvenes que finalmente hallaron el bálsamo para su angustia vital en la Falange y se lanzaron a la guerra guiados por una retórica que supeditaba el individuo a la nación y premiaba la muerte tanto nacional como individual con el renacimiento.

A pesar de la trascendencia de la guerra para esa generación, la novela evita llevar a cabo un relato de la misma. La elección de la toma de conciencia ideológica falangista como tema central de la ficción no es novedosa en estos años, como tampoco lo es que la narración suprima o encoja la narración de la actuación del protagonista en la guerra. De hecho, José María Alfaro había publicado *Leoncio Pancorbo* en 1942 en la misma editora Nacional. Con ella comparte, además de una temática similar, un protagonista sumido en una angustia existencial, tras haber sustituido la fe religiosa por la razón intelectual, una unamuniana percepción amenazante de las masas y un entendimiento de los acontecimientos contemporáneos como exponentes de la decadencia individual y nacional.

Lo novedoso de *Javier Mariño* no estriba, tampoco en el uso de estructuras narrativas típicas de las novelas de tesis, las cuales son una constante en las ficciones de temática (pre)bélica, sino en la inserción de unos protagonistas portadores de unas máscaras ideológicas con las que ocultan su vacío existencial y que, con ello, problematizan dichas estructuras. La inclusión del mito y de elementos calificables de

¹⁷³ Como ya señalé, Torrente Ballester asegura que la novela fue escrita entre 1941 y 1942. Desconozco si la fecha de 1940 que proporciona Mainer se debe a un error tipográfico o a otra razón.

irreales, bien en forma de sueño o bien de milagro, como hechos directores o transformadores de la conducta vinculan la novela torrentina al rechazo, típicamente fascista, del conocimiento racional.

El relato de los encuentros sociales, ideológicos y espirituales de Javier se organiza en cuatro partes, más una sección a modo de prólogo y un epílogo. Todas las secciones, salvo el epílogo, van introducidas por sendas citas acordes con el contenido de cada una. Para la que abre la novela, precediendo al prólogo y a la dedicatoria, Torrente Ballester elige una cita de Blaise Pascal en la que asegura que toda conversión es un pequeño juicio.¹⁷⁴ Más importante que la frase en sí, es la elección del pensador francés del siglo XVII, ya que representa el contrapunto del racionalismo iniciado por su compatriota René Descartes poco antes. La novela se abre pues bajo el signo de la crítica de uno de los elementos definitorios de la modernidad, totalmente en sintonía, pues, con el fascismo. Asimismo, el propio Pascal experimentó dos conversiones y personificó un sentimiento trágico de la vida (Eymar 205, 208-209, 220), retomado por uno de los escritores más revisitados por la Falange, a la vez que denostado por las jerarquías eclesiales: Unamuno (Saz Campos 72-4, 171).

La crítica al racionalismo a partir de posiciones pascalianas se materializa en varios aspectos del relato. El actuar por parte de Javier como si realmente tuviera fe religiosa, la existencia de lo divino y de milagros en el mundo físico, la relevancia de la caridad y la enfermedad como vía de purificación, todo ello está relacionado con las ideas de Pascal, tal y como Carlos Eymar las delinea en su estudio contrastivo con respecto a Descartes (222, 209, 213, 214-15). Gracias a la cita de Pascal, pues, el lector avisado sitúa *Javier Mariño* en una línea contraria al racionalismo moderno heredero de la duda sistemática cartesiana.

Como señala Miguel Ángel Núñez Rivero en su artículo comparativo entre el modo de conocimiento de Pascal y el de Unamuno, “[F]rente a esa (...) duda fría, inexpressiva y artificiosa que postulara Descartes” la de Pascal y Unamuno es una “lucha sangrante que se establece entre la razón y la vida” (19). Hay, por tanto, en la novela una velada recuperación de Unamuno vía Pascal, probablemente ante la imposibilidad de hacerlo por vía directa ya que este abuelo intelectual de los fascistas españoles, al igual que otra de las fuentes de las que bebía la ideología falangista, Ortega y Gasset, había sido calificado como hereje y anticatólico por la Iglesia (Saz Campos 172).

El enfrentamiento entre la razón y la ciencia por un lado y el corazón y la vida por otro se aprecia claramente en *Javier Mariño*. De acuerdo a Núñez Rivero “la ciencia habría tendido a aniquilar el concepto de personalidad y a destruir los sentimientos del espíritu y éste se revuelve contra el manejo de la razón científica y proclama su autonomía contra ella” (20). Estas palabras son un claro eco de la encrucijada en la que se halla Javier en la novela. Este se muestra escindido entre la razón científica y el irracionalismo, entre el control de los sueños, en clara influencia del psicoanálisis (24), por un lado, y el voluntarismo (42) y la preferencia por el hombre de acción (97-8), por

¹⁷⁴ Es traducción mía de la cita de Pascal elegida por Torrente Ballester “Toute conversion (sic) est un petit jugement (sic)”.

otro. El final de la novela traerá la resolución del conflicto mediante la unificación del sujeto bajo la égida del espíritu y el servicio a la nación.

Pero antes de alcanzar la unidad Javier debe experimentar los conflictos que profundizan sus antagonismos para ilustrar una de las tesis de la novela, que no es otra que la necesidad de purificarse, o en palabras de Santiañez: “es imperativo purificar el cuerpo y el alma y, una vez logrado, proceder a la regeneración de la nación” (105). La primera parte de la novela, que relata desde la salida de España de Javier y su llegada a París hasta el encuentro con Magdalena y el estallido de la Guerra Civil, se halla bajo el signo de la *Eneida*, por la cita del libro III de la obra de Virgilio con la que se abre. Gracias a ella el lector culto, puesto que está escrita en latín, recuerda que Eneas no dejó su patria jubiloso sino “cum patriae lacrimans” (19), dado que ésta estaba siendo consumida por las llamas de la destrucción. No obstante, no se permite que sea el lector el que asocie el protagonista de la novela con el mito clásico sino que la narración comienza con “Eneas en el Express de Irún”, seguido unas líneas más abajo de la confirmación de la identificación de ambos personajes: “[a]hora, Eneas se llama Javier Mariño de Lobeira” (21). Lo que sí se deja al lector es que efectúe la asociación entre Troya y España. Así pues, Javier, huye apenado de una nación en llamas para materializar su destino de fundador de un nuevo imperio en otro lugar.

La repulsión que producen en Javier los encuentros con sus conocidos comunistas en París, intensifican su deseo de marcharse. A pesar de que este anhelo no desaparece, el encuentro con Magdalena y el estallido de la Guerra Civil apagan la influencia del mito de Eneas en la segunda parte. En su lugar, como la cita de Katherine Mansfield que Torrente escoge sugiere, Javier se empeña en no dejarse llevar por lo que a su alrededor es cotidiano, lo que le lleva a acentuar el antagonismo con respecto hacia los comunistas, pero sin decidirse a marchar a España a luchar en la guerra. La cita de Mansfield en sí se pregunta: “¿No te parece que en este tiempo, en que todos son arrastrados por la corriente, es necesario mantenerse a flote?” (149).

Para la cita de la tercera parte Torrente regresa al libro primero de la *Eneida*, y rescata el momento en que Cupido, haciéndose pasar por Ascanio, hijo de Eneas, engaña a Dido para que se enamore del héroe troyano: “... vivo temptat praevertere amore jampridem (sic) resides animos desuetraque (sic)” (279). El amor de Magdalena, al igual que el de Dido, nace de un engaño y sin que el Eneas virgiliano ni el torrentino sean conscientes de ello. Javier, por su parte, se debate entre la inclinación de su corazón hacia Magdalena y un concepto tradicionalista del honor que le aleja de ella.

Con el objetivo de zafarse del amor por Magdalena, Javier se comporta como un amigo interesado, como sugiere la cita de Lope de Vega con la que se inicia la cuarta parte: “¿qué tengo yo que mi amistad procuras?” (443). Tras conocer la enfermedad de Magdalena decide cuidarla pensando, erróneamente, que el cuerpo enfermo de ella le liberará del amor que lo ata. Como buen fascista, Javier siente verdadera repulsión por el cuerpo y sus fluidos por lo que la perspectiva de hallarse ante el cuerpo humano y natural de la mujer que ama se le dibuja liberadora. El flujo de conciencia permite al lector conocer el razonamiento de Javier: “Voy a verla en la más desoladora intimidad, sin ocasión de disimulo. Me parecerá menos adorable, llegaré a tenerle asco. Dentro de cinco días ya no amaré a Magdalena” (529).

Sin embargo, la recuperación de la fe y la necesidad de salvar espiritualmente a Magdalena le llevan a cambiar sus planes en el último momento. El viaje a España junto a la excomunista se narra en el epílogo. Con esta decisión Javier “recobraba su nombre y su destino” (596), el cual pasaba por la participación en la guerra. Esta parte acaba afirmando que si Javier “no moría, su vida estaba definitivamente ligada a la de España y a la de Europa” (597). No obstante, la incógnita de su suerte, se había despejado en el prólogo al asegurar el narrador que Javier tenía “las piernas destrozadas porque aquel día se dispararon unos tiros (...) Y si aquello no hubiera pasado, él hubiera partido después a recorrer los caminos de la huida” (17-18). Por tanto, mediante el prólogo y el epílogo se crea una estructura circular, en la que se elide, como ya se indicó, toda referencia a la guerra. Esta ausencia puede estar motivada por el cansancio de los lectores de este tema pero también por haberse convertido para los verdaderos falangistas en la oportunidad perdida y en el inicio de la manipulación del proyecto de la organización al servicio de otros intereses. En cualquier caso, la narración se inicia con un Javier inmovilizado un tiempo indefinido después de ir a la guerra y termina precisamente con el protagonista reconociendo la dependencia de su destino no sólo de la suerte de España sino también de Europa.

En esta organización de los acontecimientos se encajan las dos estructuras narrativas características de las ficciones autoritarias estudiadas por Suleiman: la de confrontación y la de aprendizaje, como bien señala Santiañez (94). La primera implica el recuento de un enfrentamiento cuyos protagonistas son clasificados en dos categorías absolutas: la del bien y la del mal (Suleiman 102). En el caso de *Javier Mariño* las hostilidades no son de carácter armado sino dialéctico por hallarse él en París, pero son un eco de la guerra que se libraba en España. El mal es encarnado por el comunismo y por cualquier otra posición ideológica liberal como el nudismo, y el bien por aquellos que apoyan al bando insurgente en el conflicto español, entre los cuales se halla Javier Mariño.

De Javier dice el narrador en el prólogo que era símbolo de toda una generación (14), cumpliendo así con la característica presencia de un héroe colectivo en esta estructura, indicada por Suleiman (102-3). No obstante, esta declaración es contrarrestada por la individualización del protagonista, debido a los problemas de identidad que el personaje arrastra, y que resquebraja la anteriormente monolítica representación del bando propio caracterizada por una sintonía absoluta de ideas y objetivos.

Por otra parte, la estructura de aprendizaje positivo es aquella en la que el personaje pasa por una doble transformación que le lleva al conocimiento de su verdadero yo y a la acción en defensa de la ideología que sustenta la novela (Suleiman 65-7). La presencia de esta estructura es anunciada ya en el subtítulo de la novela: *historia de una conversión*, y se confirma con la metamorfosis de Javier, precedida por la de Magdalena, y su posterior viaje a España para luchar en la guerra. El uso de las dos estructuras características de las novelas de tesis revela la naturaleza persuasiva de la historia.

Asimismo, la presencia de la estructura de confrontación revela la confianza en la violencia y la certidumbre sobre la necesidad de la guerra como medio de superación de lo que los falangistas entienden como decadencia nacional. La permanencia de la

estructura de aprendizaje, destila lo ineludible de que los protagonistas alcancen un conocimiento de su verdadero yo, sufriente como la nación, para poder dedicarse a un objetivo vital unido al de la patria mediante el cual tanto el individuo como la nación trasciendan sus fronteras individuales.

No obstante, si bien ambas estructuras están presentes, hay una flexibilización de las mismas derivada de la complejidad de algunos personajes y de la naturaleza religiosa de la conversión del protagonista. Todo ello genera ambigüedad, un rasgo ausente de las ficciones autoritarias típicas, las cuales, por el contrario, están imbuidas de un alto grado de redundancia con el objetivo de transmitir la tesis de la novela de forma inequívoca (Suleiman 243, 171). Por este motivo se puede afirmar que *Javier Mariño* replantea las reglas del género como, según Suleiman, había hecho André Malraux en *L'Espoir* (1937) (141). Este replanteamiento implica un mensaje menos monolítico y un modo persuasivo más sutil y por ello literariamente más interesante.

Con excepción de los protagonistas Javier y Magdalena, la mayoría de los personajes a los que se da vida en *Javier Mariño* se encuadran en las categorías estanco de buenos y malos, como se indicó más arriba. Estos suelen ser personajes embrutecidos física y espiritualmente por estar entregados a sus instintos, fundamentalmente sexuales, y carecen de principios morales. Bien es cierto que en el seno de ambas categorías en *Javier Mariño* existe una gradación, dependiendo, entre otras cosas, del compromiso del personaje con respecto a su ideología. Así, Irene, una comunista rusa residente en París, encarna la depravación máxima. Su comunismo es el origen del profundo desprecio que despierta tanto en el narrador como en Javier, a lo que se añade el ser mujer. Su falta de pudor, al exhibirse casi desnuda ante un Javier al que acaba de conocer, y su rechazo de la moralidad burguesa, que le lleva a convivir con Carlos, un antiguo conocido de Javier, sin haber contraído matrimonio, provienen de las ideas igualitarias y liberadoras que emanan del comunismo. Es su ideología la que la corrompe también físicamente. El narrador la describe como

basta, rojiza de cara y con una mata de estropajo por cabellos. Tenía los ojillos acerados y menudos, vivaces e insolentes; los muslos, que pudo ver, blanquecinos, y los pies grandes. Llevaba puesta una camisa azul con lazos, muy descotada, y medio le asomaba un pecho, fofo y lechoso. (69)

La técnica de la amalgama hace que características físicas o psicológicas, o comportamientos entendidos como negativos, no sólo por el fascismo sino por la mayoría de la población, procedan en última instancia de la ideología del personaje (Suleiman 190-93). En el caso de Irene, la primera referencia que el lector tiene de ella es que es la amante de Carlos Bernárdez, “un poeta cubano, hijo de emigrantes españoles [...], [b]ohemio empedernido (...) [que] vivía exclusivamente para el vino y los placeres sexuales, que tomaba donde se hallasen, sin preocuparse mucho de si el vino o la mujer eran añejos o deteriorados” (64). Además de convivir con un tipo de hombre de carácter y conducta reprobable según los patrones de la época, Irene “era comunista” (65). Es después cuando las expectativas negativas generadas en el lector se confirman por medio de la descripción física marcada por la fealdad consignada más arriba. Lo que se espera que haga el lector con esta técnica de la amalgama es que deduzca que Irene es fea, fofa, soltera y merecidamente maltratada por su compañero porque es comunista.

En vivo contraste con Irene, se halla la también comunista Magdalena. Su presentación tanto a Javier como al lector sucede en compañía de la rusa. El narrador asegura que al igual que Irene, Magdalena

también parecía una máscara, con la diferencia de que en Irene la máscara prolongaba su naturaleza y en la otra muchacha era un ardid para disimularla. Venían entrambas vestidas de pioneras comunistas (...). Pero el uniforme ceñía las formas excesivas de Irene, asemejándola a esas mujeres que se exhiben en los desfiles de la plaza Roja de Moscú: como ellas, llevaba en el rostro una sonrisa animal y primitiva (...), en tanto que a la otra le venía grande (...). [Javier sospechó que] su uniforme era un disfraz y que con él cumplía una necesidad de ocultación. (137-38)

Después de avisar al lector de que el comunismo de Magdalena no parece ser sincero, comienza su descripción física, en la que la contraposición con Irene continúa. Magdalena es esbelta y delgada, y muestra un “exagerado y claro propósito de ascetismo en el cabello”, que se evidencia también en el rostro, limpio de maquillaje (138). Gracias nuevamente a la técnica de la amalgama, el lector está preparado para aceptar el futuro alejamiento del comunismo por parte de Magdalena, a pesar de que al comienzo de su relación con Javier defendiera vehemente dicha ideología. Su belleza virginal, alejada de la sensualidad, su conducta intachable, marcada por el dominio de los instintos, hacen al lector aceptar el juicio inicial del narrador, de considerar el comunismo de ella una máscara probablemente puesta para cubrir algún error.

En contra del habitual retrato del comunismo como generador de seres lascivos como Irene y Carlos, el comportamiento decente de Magdalena permite que dicha ideología sea retratada bajo un ángulo positivo: “la conducta de Magdalena no podía ser más recatada. Diríase que sus creencias políticas la habían conducido a un grado extremo de virtud y pureza, porque sus palabras eran transparentes y en sus rasgos no había lascivia” (194). Junto a la decencia de Magdalena, otra característica fundamental que permite su redención es su origen aristocrático. Magdalena encarnaría, de este modo, a una heroína caída en desgracia por una falla pero que al no haber perdido sus valores morales, a diferencia de sus correligionarios, sería susceptible de ser salvada. Es ella, por tanto, uno de las protagonistas de la estructura de aprendizaje.

Si en el caso de Magdalena la máscara de comunista es la que la ubica, al menos inicialmente, en el grupo de los enemigos, y es contraria a su naturaleza, la de Javier está acorde con su forma de ser. Este se presenta ante los demás con un disfraz con el que oculta la pérdida de la fe y la aparente falta de convicciones políticas. Por lo que se refiere a esto último, su posicionamiento es ambiguo porque se comporta como fascista pero no está persuadido de serlo. Ya al comienzo del relato cuando Javier se despide de un amigo suyo en la estación, lo hace con el saludo falangista. El narrador se pregunta por qué lo hace y se responde que “[e]n todo caso, [es] un acto insincero, una pequeña farsa” (23). No obstante, y como acertadamente señala Santiáñez, “Javier Mariño no finge completamente cuando actúa o habla como fascista. Su afán de provocar no lo lleva al extremo de fingir, de manera alterna, marxismo y fascismo”, sino que siempre se identifica con los valores del bando nacionalista (“Retórica” 96-7).

Su pose de católico ferviente unido a su deseo de provocar hacen de Javier un San Manuel unamuniano vuelto del revés: en lugar de interpretar su papel de creyente para evitar la angustia a sus parroquianos, el objetivo fundamental de su representación es insultar y fustigar a quienes la pérdida de la fe no les resulta angustiosa como a él. Esta belicosidad está en sintonía con el fascismo y su voluntad de dominio.

No es ésta la única instancia de la sensibilidad fascista del protagonista de la novela. La primacía otorgada a la voluntad, el desprecio a las masas por el miedo a la contaminación y el rechazo de la desnudez y de los fluidos corporales, así como el establecimiento de una relación causal entre comunismo y liberación sexual son otros ejemplos de ello (Santiáñez, “Retórica” 98-103). Lo que subraya el relato es que la formación intelectual de Javier había hecho de él un descreído no sólo en lo religioso sino también en lo que respecta a la política, al menos en cuanto a la capacidad de ésta de alterar el ritmo de los acontecimientos en España. En tensión con la confianza en la razón se halla su voluntarismo y el deseo de ser un hombre de acción. Esto hace de Javier un personaje nietzscheano, obsesionado con el dominio de sus pasiones, y también un “idealista pero con un credo secular y a la vez de corte ‘moderno’”(Iáñez Pareja 331).

Sin embargo, su convincente actuación es capaz de enamorar a Magdalena y hacerla abandonar sus creencias políticas. La conversión de Magdalena, que la hace pasar de una desdeñosa animosidad hacia Javier a un enamoramiento profundo, se inicia gracias a un amigo de los dos, George Tefas. Confesor de Magdalena, es la simpatía que Tefas profesa por Javier la que comienza a socavar el rechazo de la francesa hacia el español.

George/Jorge, así como su hermana y en menor medida su padre, son los personajes secundarios de mayor relevancia para la transformación de Javier y que generan en éste y en el narrador las impresiones más positivas. La caracterización de George lo sitúa en las proximidades del ideal falangista del monje soldado, analizado en el primer capítulo de esta tesis en referencia a *Camisa Azul*: demuestra un perfecto control de sus instintos, es simpatizante del fascismo y cree en la resurrección imperial de su patria (110). Su pertenencia a la iglesia ortodoxa tendría que ver con el deseo de Torrente Ballester de remarcar su alejamiento de las posiciones católicas predominantes en la España del momento.

Junto a la ayuda de George, la demostración pública de valentía de Javier, quien en un mitin izquierdista en apoyo de la República española exhibe su fascismo, no tanto por convicción sino por no quedar como “un cobarde” y “un marica” (168), completan el proceso de revaloración de Javier por parte de Magdalena. Este episodio recuerda vivamente al de la infancia de los protagonistas de *Rojo y Negro*, cuando Miguel se ve forzado a soportar el dolor físico que Luisa le infringe con un alfiler para demostrarle su superior valentía, ante lo cual ella se disculpa y se muestra sumisa ante él.

También Magdalena se avergüenza de haber dudado de la valentía de Javier y como compensación propone verse con regularidad, lo que desembocará en el enamoramiento mutuo. Sin embargo, hasta el momento mismo de la conversión el hecho de que “ella había tenido un amante” es inaceptable para Javier (239). En su obsesión con

el honor encuentra él una excusa para no ceder ante la tendencia unificadora de los amantes derivada del sentimiento amoroso.

No obstante, de la misma manera que el amor entrelazado con la sinceridad de las creencias de Luisa desengaña al comunista Miguel en *Rojo y Negro*, la aparente solidez del compromiso ideológico de Javier destruye el de Magdalena. En realidad, ella se había volcado en el comunismo para llenar el vacío que le generó el haber abandonado sus creencias religiosas a causa de un amor juvenil. Creyéndose plenamente enamorada del padre de una amiga, quien la inició en una moral secular moderna, se entregó a él. Sin embargo, posteriormente la decisión de éste de arreglar un matrimonio de conveniencia para su hija, desengañó a Magdalena, quien rompió la relación. El comunismo fue el bálsamo que Magdalena aplicó sobre la angustia existencial causada por la pérdida de su fe, pero tal y como transparenta la primera descripción reseñada más arriba, es una ideología que va contra su naturaleza aristocrática.

La vinculación de amor y conversión ya sea ésta religiosa o ideológica es un tema recurrente en la literatura, ya desde los relatos cervantinos como el del Cautivo. Torrente Ballester hace de Magdalena una nueva Zoraida que en lugar de convertirse del Islam al cristianismo lo hace del ateísmo al catolicismo. Como protagonista de la historia de aprendizaje positivo, Magdalena debe descubrir la falta de adecuación entre sus creencias y su verdadero yo y adoptar la ideología que mejor se adapta a su naturaleza, que como implica la novela, es el fascismo. Este descubrimiento lo hace gracias a su idea de Javier, a la máscara que éste lleva en su relación con los demás.

Javier ve España presa de la máxima decadencia y la belicosidad de sus palabras no deja lugar a dudas respecto de su preferencia por la resolución violenta de los enfrentamientos. Asimismo, en tanto que nuevo Eneas, su voluntad conquistadora es incuestionable. Si esto se adecúa al modelo de joven falangista, lo que le aleja de él es que no tiene una fe ciega en sus ideas políticas y su conducta le aparta del ideal de mitad monje mitad soldado porque, si bien es un joven combatiente, su dialéctica procede de sus palabras fundamentalmente. Aunque no puede evitar su patriotismo, retrasa su participación en la guerra. Además, las dos aventuras sexuales, cuya descripción se elide, demuestran que no es capaz de controlar sus pulsiones. Todo ello lo identifica, junto a Magdalena, como protagonista de la estructura de aprendizaje positivo, que debe recorrer el camino hacia el verdadero fascismo. El itinerario de ella se inicia en el comunismo y el de él en el conservadurismo fascistizado.

Las pruebas que supera Javier gracias a las cuales accede a su verdadero yo tienen que ver con la exposición a la sinceridad y la pureza fundamentalmente de Eulalia Tefas, pero también la de su hermano George/Jorge y la de la propia Magdalena. Y su conversión final está más próxima a un acto de la voluntad, al darse cuenta de que está en pecado mortal, que a la gracia divina. Esto lo sitúa a su vez más cerca de Nietzsche y del fascismo que del catolicismo.

Crítica y persuasión: la pureza ideológica como ruta hacia el Imperio improbable

La conversión de Javier, como la de Miguel de *Rojo y Negro*, es repentina; es una epifanía lo que la inicia y no un razonamiento de tipo lógico, lo cual se relaciona con el rechazo fascista del intelectualismo, y conecta asimismo con la cita inicial de Pascal, para quien el camino hacia Dios lo guía el corazón y no la razón (Eymar 211). No obstante, el cambio va precedido de una serie de experiencias que conducen a ese momento final transformador, siendo la más significativa la observación de Javier de un milagro llevado a cabo por Eulalia. Gracias a este suceso Javier se convence de la sinceridad y firmeza de las creencias de la joven. Haciendo caso omiso del asco que siente Javier por la prostituta, Eulalia purifica el alma y cura el cuerpo de la mujer en trance mortal. La presencia de lo divino y la existencia de milagros en el mundo físico es otro de los puntos del pensamiento de Pascal, al igual que la importancia de la caridad, que a su vez conecta con el rechazo de la razón como método de acercamiento a Dios (Eymar 209, 211, 214-15).

La lectura en clave de propaganda ideológica falangista de la conversión de *Javier Mariño* resulta en principio problemática por dos razones fundamentales. La primera es que en el final original Javier seguía su intención de ir a Latinoamérica para poder cumplir allí su propósito de fundar nuevos imperios y Magdalena se suicidaba. Javier, de este modo, seguía el patrón marcado por el mito clásico de Eneas y rechazaba la obligación de patriota de regresar a España para luchar por su salvación.

En el final que ha llegado hasta nosotros, Javier se convierte finalmente y decide volver a España llevando a Magdalena consigo. Se produce, pues, una reescritura del mito, al cual se le arrebató su carácter fundador, no tanto por el regreso de Javier a España a luchar en la guerra sino por revelar en el prólogo su destino de acabar postrado en una silla, y por tanto, a un nivel simbólico, incapaz de servir como inspiración a otros desde “la guardia de los luceros” a la que los falangistas llegan tras la muerte, ni capaz de continuar luchando hasta la imposición del proyecto falangista.

Mainer trata de explicar la obsesión del falangismo “por los héroes muertos” y su “culto a la muerte” junto al vitalismo y a la exaltación que también caracterizan a esta ideología como debido, quizás, a que “los extremos se atraen y su juego de contrastes es particularmente grato a una mentalidad marcadamente esquizofrénica” (181). Sin embargo, en mi opinión la fascinación por los camaradas muertos se debe precisamente a uno de los rasgos definitorios del fascismo: el mito palingenésico que se halla en la esencia de esta ideología y que supone el maridaje de muerte y resurrección de la nación (Griffin 33-6). La patria, como cuerpo enfermo que es para los fascistas, debe perecer para resurgir con fuerza renovada como Ave Fénix. Sin muerte no hay resurrección, ni nacional ni personal. Por tanto, que Javier sobreviva y que además lo haga con sus capacidades mermadas debe ser interpretado como símbolo de que el objetivo de renacimiento nacional buscado por Falange no se ha consumado.

Por otra parte, la naturaleza religiosa de la conversión es la segunda razón que dificulta la interpretación de la novela. En las novelas sobre la Guerra Civil son frecuentes las conversiones, como señalé en el estudio de *Camisa Azul*, las cuales sirven además de vehículo propagandístico. La diferencia es que aquellas conversiones eran todas ideológicas. El descubrimiento del ideario falangista dotaba repentinamente de sentido unas vidas intrascendentes y provocaba el compromiso del individuo con la lucha por la implantación del proyecto totalitario. La decisión de Javier de volver a España viene precedida de la recuperación de la fe tras sentirse en pecado mortal. La primacía del sentimiento religioso en el final de la obra, que relega el deseo de Imperio del protagonista es equiparable al papel preponderante que el catolicismo había alcanzado en España, sobre todo a partir de agosto de 1942 y que sustituyó la vocación de Imperio tangible del proyecto nacionalsindicalista por el imperio espiritual nacionalcatólico.

A pesar de no existir una traducción directa de la ideología falangista en la novela, la sensibilidad y actitudes del protagonista son claramente fascistas. La fuente que alimenta la ambigüedad derivada del cambio del final y de la conversión religiosa es la imposibilidad de materialización del proyecto de la Falange. Y es que poco antes de la conversión de Javier, el narrador comparte con el lector los pensamientos del primero anticipando los acontecimientos de su nueva vida. De España piensa el narrador

ahora partida y revuelta. Un día pasará, y sobre sus piedras vendrá la paz, y el sosiego en el espíritu de sus hombres. Nada habrá cambiado, porque en España nada cambia esencialmente, y sus hazañas y sus gestos quedan a la mitad. Es inútil pelear. Todo es lo mismo. (654)

El convencimiento de la ineficacia de la lucha es lo que empujaría a Javier, en el final original, a olvidar España e ir a Latinoamérica. Allí podría alcanzar su propósito de crear nuevos imperios, uno de los puntos ideológicos distintivos de la Falange originaria, ante la imposibilidad de lograrlo en España. Según Saz Campos la *intelligentsia* de la Falange radical tuvo que emprender la reformulación de la nación y del nacionalismo falangista tras la Guerra Civil, para diferenciarse del nacionalismo defendido desde los sectores tradicionalistas católicos. “[E]l ultranacionalismo falangista se había liberado (...) de todo elemento limitativo incluso de la *tierra*”, para llegar “a una definición de la nación que no parecía tener ya soporte material alguno, para residir casi por entero en su propia definición falangista”. Lo peligroso de ello fue que “la crisis de esta última o de los objetivos que de ella derivaban, podría conducir, incluso, llegado el caso, a la negación de la nación misma” (Saz Campos 149). Y es precisamente esta actitud de negación de la nación la que se halla tras la intención de Javier de marchar a otro continente para consumir su deseo imperial.

Otro elemento que refuerza la opinión del narrador sobre la imposibilidad de cambio en España es el tiempo del relato. Si bien es cierto que la historia se sitúa en los días anteriores y primeras semanas de la Guerra Civil, el prólogo se ubica en la posguerra. En él el narrador asevera que “el presente vive aún tan prendado de sus tramas [de las tramas del pasado], que parece ser la misma cosa. Y lo es” (13-14). Poco después, en la estación desde la que Javier se despide de España, el narrador asegura del amigo que le acompaña que “dice cosas terribles del gobierno: las mismas que hoy dice casi todo el mundo, pero mejor dichas” (22). En ambos casos hay un claro intento de hacer

ambos momentos, el de los inicios de la Guerra Civil y el ahora del narrador en la posguerra, equivalentes. La incuestionable preocupación de Torrente por incluir la historia en sus novelas, siendo esta “una constante y un componente fundamental de las mismas” (Becerra, “Historia” 39) junto a la equiparación de la España de (pre)guerra y la de posguerra permite afirmar que en *Javier Mariño* se da ya una sutil crítica a la imposibilidad de cambio en España y, por ende, al régimen fascistizado de Franco. Esta crítica se hace desde el nacionalsindicalismo.

Junto a esta crítica, llevada a cabo desde el nacionalsindicalismo, está presente también una voluntad persuasiva, delatada por la presencia de las estructuras narrativas típicas de las novelas de tesis. Con la conversión de Javier y su decisión de incorporarse a las filas del ejército nacional, la enseñanza que se pretende que el lector obtenga es la necesidad de purificación no sólo de cuerpo y alma, como asegura Santiañez, sino también ideológica antes de iniciar el proyecto de construcción nacional. Javier debe superar su sentido tradicional y conservador del honor, que le impedía contraer matrimonio con Magdalena por no ser ésta virgen y unir su destino al de la patria y al de Europa. Esto lo sitúa en los dominios del ultranacionalismo fascista, que halla en la nación el antídoto para los males de la sociedad moderna y del individuo en crisis y, específicamente en el ámbito del falangismo radical, que veía en la colaboración con la Alemania nazi y el triunfo de ésta en la II Guerra Mundial la última esperanza de imposición del proyecto totalitario en España (Thomàs 321).

Conclusiones

La retirada de *Javier Mariño* de las librerías, a pesar de haber sido aprobada por la censura, evidencia el acorralamiento del sector radical de la Falange, al que se asociaba a Torrente Ballester, a partir del verano de 1942, y el progresivo alejamiento del Régimen de las posiciones fascistas a raíz de las primeras derrotas del Eje en 1943.

Imbricados en el proceso de escritura y publicación de la novela se hallan los tres momentos fundamentales de la defenestración del proyecto totalitario de la Falange radical en la primera posguerra: la crisis de mayo de 1941, presente de forma tangencial mediante la dedicatoria a Dionisio Ridruejo, el inicio del viraje hacia el nacionalcatolicismo motivado por los sucesos de Begoña y que obligó a Torrente Ballester a introducir notables cambios en el relato para pasar la censura; y, finalmente, la negación del carácter fascista del Régimen y la hegemonía absoluta del nacionalismo católico en el momento de la publicación de *Javier Mariño* a finales de 1943.

Esta rápida evolución de los acontecimientos marcó el accidentado devenir de la novela de Torrente Ballester. El empleo de la estructura de confrontación y de aprendizaje positivo para describir la toma de conciencia ideológica de un joven conservador indica el deseo del escritor de persuadir al lector, de la misma manera que lo habían hecho otros escritores falangistas al relatar la contienda. A pesar de la redefinición que el nacionalsindicalismo tuvo que llevar a cabo para dotarse de un perfil propio y diferente después de la Guerra Civil, hay elementos que permanecen inmutables desde el inicio de enfrentamiento hasta que el falangismo radical asume la imposibilidad de

imponer su idea de estado. Uno de ellos es el convencimiento de que la de 1936 a 1939 fue una “*guerra necesaria*” (Saz Campos 339), de ahí la pervivencia de la estructura de confrontación en las narraciones bélicas. La presencia de la estructura de aprendizaje positivo revela que los escritores falangistas comprometidos sentían la necesidad de hacer propaganda de la ideología falangista totalitaria.

Ahora bien, la derrota del enemigo comunista junto a la obstaculización, por parte de las otras familias del régimen franquista, de los empeños por crear un estado nacionalsindicalista en la nueva España conducen a escritores y cineastas comprometidos con el falangismo a examinar tanto la representación del enemigo y del amigo como la verdad a aprender. Javier, desde su conservadurismo fascistizado, se presenta como un joven mentiroso y altanero por lo que si el comunismo sigue siendo retratado bajo el prisma global de la inmoralidad y la maldad, las poses falsamente fascistas también generan rechazo en el lector para que acepte la necesidad de adoptar un verdadero fascismo, como queda patente en *Javier Mariño*. La competición con las otras posiciones ideológicas del régimen franquista, incluso cuando Falange ostentaba la hegemonía, y más aún a partir de mayo de 1941, obliga a la *intelligentsia* falangista a redoblar los esfuerzos en la promoción de su propio proyecto nacional. *Rojo y Negro* apunta también en esta dirección.

En pugna con una idea de nación vuelta hacia el pasado, el nacionalsindicalismo intenta incorporar al enemigo vencido y retractado al proyecto de construcción de una nación volcada hacia el futuro y la expansión territorial. La comprensión mostrada tanto hacia la Magdalena como hacia el Miguel comunistas está relacionada con este deseo de persuadir tanto al antiguo enemigo como a los propios miembros del bando nacional de la necesidad de poner a esta parte de la población al servicio de la nación.

La oposición interna y las derrotas de sus aliados exteriores, bloquearon las vías de imposición del nacionalsindicalismo en la España de posguerra. Obligados por las circunstancias a dejar la lucha por su proyecto nacional, los falangistas radicales abandonaron el compromiso político y con él el relato de la guerra. Habrá que esperar hasta la década de los cincuenta para ver un resurgir del idealismo falangista y de la novela bélica, aunque esto queda ya para un estudio futuro.

Como espero haber demostrado en las páginas anteriores, la evolución de la situación política del partido dentro del régimen franquista tiene una clara repercusión en la forma en la que los autores falangistas representan la guerra. El desalojo de los falangistas radicales de los puestos políticos de poder va acompañado en la esfera cultural de una intensificación de la actitud crítica, más o menos evidente, hacia de las otras familias ideológicas del régimen. Sin perder la vocación propagandística de la ideología puramente fascista, *Rojo y Negro* y *Javier Mariño* añaden una dimensión crítica anteriormente únicamente latente en las obras falangistas.

OBRAS CITADAS

- Adorno, Theodor W. "Freudian Theory and the Pattern of Fascist Propaganda." En *The Essential Frankfurt School Reader*. Ed. Andrew Arato y Eike Gebhardt. Nueva York: Urizen, 1977. 118-137. Impreso.
- Aguilar Bermúdez, R. y P. Martín García. "La propaganda franquista en la revista *Fotos*." *Revista latina de comunicación social* 18 (1999). U Complutense Madrid. Web. 15 abril 2008.
- Alberich, Ferrán. "El rechazo del pasado." *Archivos de la Filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*. 35 (2000): 96-107. Impreso.
- Albert, Mechthild. *Vanguardistas de camisa azul: la trayectoria de los escritores Tomás Borrás, Felipe Ximénez de Sandoval, Samuel Ros y Antonio Obregón entre 1925 y 1940*. Madrid: Visor Libros, 2003. Impreso.
- Althusser, Louis. "Ideology and Ideological State Apparatuses." En *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Trad. Ben Brewster. Londres: New Left Books, 1971. 121-173. Impreso.
- Amador, Pilar. "El cine desde la mirada del historiador." En *La mirada que habla: cine e ideologías*. Ed. Gloria Camarero. Madrid: Akal, 2002. 23-35. Impreso.
- Amo García, Alfonso del y María Luisa Ibáñez Ferradas. Eds. *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra/ Filmoteca Española, 1996. Impreso.
- Añover, Rosa. "La censura cinematográfica en el primer franquismo." *Historia* 16. 213 (1994): 12- 18. Impreso.
- Arce Robledo, Carlos de. *Historia de la Legión Española*. Barcelona: Mitre, 1984. Impreso.
- Areilza, José María y Fernando María Castiella. *Reivindicaciones de España*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1941. Impreso.
- Aronica, Daniela. "La génesis de *Sin novedad en el Alcázar*: estudio comparativo del argumento al guión." *Archivos de la Filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen* 35 (2000): 71-95. Impreso.
- Balcells i Forrellad, Anna. "La infomació internacional als diaris de Barcelona (1945-1950)" *Periodística: Revista Acadèmica* 8 (1995): 25-35. RACO. Web. 20 abril 2009.
- Balfour, Sebastian. *Abrazo mortal. De la guerra colonial a la guerra civil en España y Marruecos (1909-1939)*. Barcelona: Ediciones Península, 2002. Impreso.
- . "The Loss of Empire, Regenerationism, and the Forging of a Myth of National Identity." En *Spanish Cultural Studies. The Struggle for Modernity*. Oxford: Oxford UP, 1995. 25-31. Impreso.
- . "Riot, Regeneration and Reaction: Spain in the Aftermath of the 1898 Disaster." *The Historical Journal* 38.2 (1995): 405-23. Impreso.
- Ben-Ghiat, Ruth. *Fascist Modernities: Italy 1922-1945*. Berkeley: U of California P, 2001. Impreso.
- Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." En *Illuminations*. Trad. Harry Zohn. Nueva York: Schocken, 1969. 217-51. Impreso.
- Bertrand de Muñoz, Maryse. *La Guerra Civil española en la novela*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1982. Impreso.

- Bordwell, David y Kristin Thompson. *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1995. Impreso.
- Borm, Jan. "Defining Travel: On the Travel Book, Travel Writing and Terminology." En *Perspectives on Travel Writing*. Aldershot: Ashgate, 2004. 13-26. Impreso.
- Bowen, Whayne H. *Spaniards and Nazi Germany: Collaboration in the New Order*. Columbia: U of Missouri P, 2000. Impreso.
- Butler, Judith. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay on Phenomenology and Feminist Theory." *Theater Journal* 40.4 (1988): 519-31. Impreso.
- Caamaño Alegre, Beatriz. "'La vida sonríe a quien le sonríe': Cristina Guzmán como modelo de feminidad falangista." *Bulletin of Spanish Studies* 85.4 (2008): 421-44. Impreso.
- Caparrós Lera, José María. *El cine bajo el Régimen de Franco (1936-1975)*. Barcelona: U Barcelona, 1983. Impreso.
- Carabias Álvaro, Mónica. "Imágenes de una metáfora circunstancial: la mujer falan[g]ista como mujer moderna: (Y. Revista para la mujer, 1938-1940)." Diss. U Complutense Madrid, 2003. Impreso.
- Carbajosa, Mónica y Pablo Carbajosa. *La corte literaria de José Antonio. La primera generación cultural de la Falange*. Barcelona: Crítica, 2003. Impreso.
- Casariego, Juan Evaristo. *España ante la guerra del mundo*. Madrid: Imprenta calle Ibiza, 1940. Impreso.
- Castro de Paz, José Luís. "Cine y política en el primer franquismo: *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942)." *Miniús XIV* (2006): 33-43. Impreso.
- . *Un cinema herido: los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Barcelona: Paidós, 2002. Impreso.
- Cercas, Javier. "Torrente Ballester Falangista, 1937-1942." *Cuadernos interdisciplinarios de estudios literarios* 5.1 (1994): 161-178. Impreso.
- Cervera Gil, Javier. "La Quinta Columna en la retaguardia republicana en Madrid." *Historia, Antropología y Fuentes Orales* 1.17 (1997): 93-110. Impreso.
- Chandler, James A. "Spain and her Moroccan Protectorate 1898-1927." *History* 10.2 (1975): 301-22. Impreso.
- Chatman, Seymour. *Story and Discourse*. Ithaca: Cornell UP, 1978. Impreso.
- Cole, Robert. *Propaganda in Twentieth Century War and Politics: An Annotated Bibliography*. Lanham, MD: Scarecrow Press, 1996. Impreso.
- Company Ramón, José Miguel. "Formas y perversiones del compromiso. El cine español de los años 40." En *Cien años de cine: Historia, teoría y análisis del texto fílmico*. Madrid: Visor, 1999. 176- 85. Impreso.
- Connell, R.W. *Masculinities*. Berkeley: U of California P, 1995. Impreso.
- Cordero Torres, José. *La misión africana de España*. Madrid: Ediciones de la Secretaría de Educación Popular, 1941. Impreso.
- Costa, Antonio. "La estructura como fortaleza: El Alcázar de Toledo y su entorno." *Archivos de la Filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen* 35 (2000): 109-129. Impreso.
- Crusells, Magí. *La Guerra Civil española: cine y propaganda*. Barcelona: Ariel, 2000. Impreso.

- . *La Guerra Civil española: imágenes para la memoria*. Madrid: Ediciones JC, 2006. Impreso.
- Cueva Puente, Ángel. "La novela de tesis: *El Combate de Santa Casilda*, de Luis Martín Santos." *Alba de América* 20.37-38 (2001): 491-500. Impreso.
- Davara Torrego, Francisco Javier. "Los periódicos españoles en el tardo franquismo. Consecuencias de la nueva ley de prensa." *Comunicación y hombre: revista interdisciplinar de ciencias de la comunicación y humanidades* 1 (2005): 131-148. Impreso.
- Derrida, Jaques. "Economies de la crise." *La Quinzaine littéraire*. 399 (1983): 4-5. Impreso.
- Díaz Fernández, José. *Nuevo romanticismo: Polémica de arte, política y literatura*. Madrid: Zeus, 1930. Impreso.
- Diez Puertas, Emeterio. *Historia social del cine en España*. Madrid: Fundamentos, 2003. Impreso.
- . *El montaje del franquismo. La política de las fuerzas sublevadas*. Barcelona: Laertes, 2002. Impreso.
- Domènec Font. *Del Azul al verde: el cine español durante el franquismo*. Barcelona: Avance, 1976. Impreso.
- Elena, Alberto. "Cine para el Imperio: Pautas de Exhibición en el Marruecos español (1939-1956)." En *De Dalí a Hitchcock: los caminos del cine*. A Oruna: Centro Galego de Artes da Imaxe, 1995. 155-66. Impreso.
- . "¡Harka!" *Antología Crítica del cine español (1906-1195): flor en la sombra*. Ed. Julio Pérez Perucha. Madrid: Cátedra/ Filmoteca española, 1997. Impreso.
- . "¿Quién prohibió Rojo y negro?" *Secuencias* 7 (1997): 61-78. Impreso.
- . *Romancero marroquí: El cine africanista durante la Guerra Civil*. Madrid: Filmoteca Española, Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales, Ministerio de Cultura, 2004. Impreso.
- Ellwood, Sheelagh. *Prietas las filas. Historia de falange española, 1933-1983*. Barcelona: Crítica, 1984. Impreso.
- Evans, Peter. "Cifesa: *Cinema and Authoritarian Aesthetics*." En *Spanish Cultural Studies: An Introduction: The Struggle for Modernity*. Oxford: Oxford UP, 1995. 215-22. Impreso.
- Eymar, Carlos. "Descartes y Pascal, un debate cristiano en la entraña de la modernidad" *Revista de espiritualidad* 275 (2010): 189-224. Impreso.
- Foard, Douglas W. "The Forgotten Falangist: Ernesto Giménez Caballero." *Journal of Contemporary History* 10.1 (1975): 3-18. Impreso.
- Forgione, Ana Pasqualina. "Las metáforas del cine. A propósito de la Guerra Civil Española." *Actas del Congreso Internacional La Guerra Civil Española, 1936-1939: celebrado en Madrid, 27, 28 y 29 de noviembre de 2007*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008. 1-13. Impreso.
- Franco, Francisco. *Diario de una Bandera*. Madrid: Editorial Pueyo, 1922; Sevilla: Novela del Sábado, 1939. Impreso.
- . *Los 26 puntos de la revolución nacional*. [Madrid]: Arriba, 1939. Impreso.
- Fundación Pedro Barrié de la Maza*. Web. 12 enero 2010.
- Galinsoga, Luis de. *Del Bidasoa al Danubio bajo el pabellón del Reich*. Madrid: España, 1940. Impreso.

- García Blanco, Pablo. *Contra la placidez del pantano: teoría, crítica u práctica dramática de Gonzalo Torrente Ballester*. Diss. Universidad Carlos III de Madrid, 2008. Web. 24 julio 2011.
- García Fernández, José Lorenzo. "El intento frustrado de un nuevo cine falangista." *El rastro de la historia* 5 (2000): 1-15. Asociación cultural El rastro de la historia. Web. 5 noviembre 2004.
- García-Moreno Barco, Francisco. "El ideal imperialista de Falange Española y su proyección sobre Hispanoamérica a través del concepto de 'Hispanidad'" *Atenea*. 15.1 y 2 (1994): 23-34. Impreso.
- Gil, Alberto. "Retórica y humildad. Reflexiones sobre el ethos del orador." *Revista Empresa y Humanismo* 9.1 (2006): 75-96. Impreso.
- Giménez Caballero, Ernesto. *Arte y Estado*. Madrid: Gráfica universal, 1935. Impreso.
- . *Genio de España: exaltaciones a una resurrección nacional y del mundo*. 1ª ed. Madrid: Ediciones de "La Gaceta Literaria", 1932. Ed. Rev. Barcelona: Planeta, 1983. Impreso.
- Gómez García, Salvador. "Entretenimiento y fe en las ondas. Las emisiones religiosas de Radio Nacional de España durante el primer franquismo (1939-1959)" *Estudios sobre el mensaje periodístico*. 15 (2009): 261-76. Universidad Complutense de Madrid. Web. 12 enero 2010.
- Gómez López-Quñones, Antonio, ed. *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil Española*. Madrid: Iberoamericana, 2006. Impreso.
- Gomis Blanco, Alberto. "Las expediciones científicas de Eugenio Morales Agacino" en *Eugenio Morales Agacino (1914-2002). Un naturalista español del siglo XX*. Madrid: U Autónoma, 2006. Impreso.
- Gracia, Jordi. "Fascismo y literatura." En *Fascismo en España: ensayos sobre los orígenes sociales y culturales del franquismo*. [Barcelona]: El Viejo Topo, 2005. 111-131. Impreso.
- . *La resistencia silenciosa: fascismo y cultura en España*. Barcelona: Anagrama, 2004. Impreso.
- Gracia, Jordi, ed. *El valor de la disidencia*. Barcelona: Planeta, 2007. 1-210. Impreso.
- Graham, Helen. *Breve historia de la guerra civil*. Madrid: Espasa Calpe, 2006. Impreso.
- Graham, Helen, y Jo Labanyi. "Culture and Modernity: The Case of Spain." Introducción. En *Spanish Cultural Studies. The Struggle for Modernity*. Oxford: Oxford UP, 1995. 1-23. Impreso.
- Griffin, Roger. *The Nature of Fascism*. Londres y Nueva York: Routledge, 1993. Impreso.
- Gubern, Roman. *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-75)*. Barcelona: Ediciones Península, 1981. 7-85. Impreso.
- ¡Harka!*. Dir. Carlos Arévalo. Cifesa, 1941. Film.
- Herreros, Isabelo. *El Alcázar de Toledo: mitología de la cruzada de Franco*. Madrid: VOSA, 1995. Impreso.
- Higate, Paul y John Hopton. "War, Militarism, and Masculinities." En *Handbook of Studies on Men & Masculinities*. Thousand Oaks, California: Sage, 2005. 432-447. Impreso.

- Iáñez Pareja, Eduardo. "El fascismo literario español: Javier Mariño, de Torrente Ballester." *Letras peninsulares* 2.3 (1989): 323-339. Impreso.
- Jackson, Gabriel. *Entre la Reforma y la Revolución*. Barcelona: Critica, 1980. Impreso.
- Jahn, Hubertus F. "Introduction" en *Patriotic Culture in Russia during World War I*. Nueva York: Cornell UP, 1995. 1-9. Impreso.
- Judt, Tony. *Postwar. A History of Europe Since 1945*. London, England: Penguin Books, 2005. Impreso.
- Kebadze, Nino. "Fictions of Surrender: Romance and Exemplarity in Post-War Spanish Women's Narratives." Diss. University of Kentucky, 2007. Impreso.
- Krauel, Javier. "Visión parcial del enemigo íntimo: La Gran Guerra como antesala de la Guerra Civil." *Vanderbit e-Journal of Luso-Hispanic Studies*. 5 (2009): 155-176. Impreso.
- Labanyi, Jo. "La apropiación estratégica de la entrega femenina: identificaciones transgenéricas en la obra de algunas militantes falangistas femeninas." *I/C – Revista Científica de Información y Comunicación*. 6 (2009): 409-446. Impreso.
- . "Negotiating modernity through the past: costume films of the early Franco period." *Journal of Iberian and Latin American Studies* 13.2-3 (2007): 241-258. Impreso.
- . "Resemanticizing Feminine Surrender: Cross-Gender Identification in the Writings of Spanish Female Fascist Activist." En *Women's Narrative and Film in the Twentieth-Century Spain*. Ed Ofelia Ferrán y Kathleen M. Glenn. Nueva York: Routledge, 2002. 75-94. Impreso.
- . *Myth and History in the Contemporary Spanish Novel*. Cambridge: Cambridge UP, 1989. Impreso.
- Laín Entralgo, Pedro. "Meditación apasionada sobre el estilo de la Falange." *Jerarquía* 2 (1937): 164-169. Impreso.
- Laswell, Harold. "The Theory of Political Propaganda." *The American Political Science Review*. 21.3 (1927): 627-631. Impreso.
- Lausberg, Heinrich. *Manual de Retórica Literaria*. Vol. 1. Madrid: Gredos, 1983. Impreso.
- Lerner, Daniel. "Effective Propaganda: Conditions and Evaluation" En *Propaganda in war and crisis*. Daniel Lerner. Ed. Nueva York: Arno P, 1972. 344-348. Impreso.
- López Gallegos, María Silvia. "El proyecto de sindicalismo falangista: de los sindicatos autónomos consistas a la creación de las centrales obreras y de empresarios nacional sindicalistas." En *Fascismo en España: ensayos sobre los orígenes sociales y culturales del franquismo*. [Barcelona]: El Viejo Topo, 2005. 43-67. Impreso.
- Madariaga, María Rosa de. *Los moros que trajo Franco: La intervención de las tropas coloniales en la Guerra Civil Española*. Barcelona: Martínez Roca, 2002. Impreso.
- Mainer, José Carlos. "Conversiones. Sobre la imagen del fascismo en la novela de la primera posguerra" En *La novela en España (siglos xix-xx)*. Ed. Paul Aubert, Madrid: Collection de la Casa de Velázquez, 2001. 175-192. Impreso.
- . *Falange y literatura*. Barcelona: Labor, 1971. Impreso.
- Marlin, Randal. *Propaganda and the Ethics of Persuasion*. Peterborough, Ont: Broadview Press, 2002. Impreso.

- Martínez-Bretón, Juan Antonio. "El Crucero Baleares: un caso atípico de la censura franquista" En *De Dalí a Hitchcock: los caminos del cine*. A Coruña: Centro Galego de Artes da Imaxe, 1995. 137-154. Impreso.
- Merino, Salvador. "El silencio falangista en varios textos del franquismo temprano." *Monographic Review* 16 (2000) : 94-112. Impreso.
- Miller, Francisca y Stephen. "Lo político-literario en Gonzalo Torrente Ballester: entrevista con el escritor en Salamanca el 20 de junio de 1987" En *Critical Studies on Gonzalo Torrente Ballester*. Eds. Janet Pérez y Stephen Miller. Boulder, Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1989. 179-196. Impreso.
- Minguet Batllori, Joan M. "La regeneración del cine como hecho cultural durante el primer franquismo (Manuel Augusto García Viñolas y la etapa inicial de "Primer Plano")." *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Web. 15 enero 2010.
- Moreiras-Menor, Cristina. "War, Postwar and Fascist Fabrication of Identity." En *Teaching Representations of Spanish Civil War*. Nueva York: MLA, 2007. 117-128. Impreso.
- Morente Valero, Francisco. *Dionisio Ridruejo: del fascismo al antifranquismo*. Madrid: Síntesis, 2006. 151-335. Impreso.
- Natter, Wolfgang G. *Literature at War, 1914-1940*. New Haven y Londres: Yale UP, 1999. Impreso.
- Navas Ocaña, María Isabel. *Vanguardias y crítica literaria en los años cuarenta; el grupo de Escorial y la 'Juventud creadora'*. Almería: U Almería, 1995. Impreso.
- Neocleous, Mark. *Fascism*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1997. Impreso.
- Nerín, Gustau y Alfred Bosch. *El imperio que nunca existió. La aventura colonial discutida en Hendaia*. Barcelona: Plaza y Janés, 2001. Impreso.
- Núñez Rivero, Miguel Ángel. "Verdad religiosa frente a verdad de razón. Un estudio comparativo entre Blaise Pascal y Miguel de Unamuno" *Anales del seminario de Historia de la Filosofía* 5 (1985): 11-22. Universidad Complutense de Madrid. Web. 1 agosto 2011.
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*. 1925. Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1984. Impreso.
- . *España invertebrada*. Madrid: Revista de Occidente, 1981. Impreso.
- Pablo, Santiago de. "Notas sobre la censura cinematográfica republicana durante la Guerra Civil." En *La herida de las sombras: el cine español de los años 40*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España y Asociación Española de Historiadores del Cine, 2001. Impreso.
- Palacios, José. *La España totalitaria. Las raíces del franquismo: 1934-1946*. Barcelona: Planeta, 1999. Impreso.
- Payne, Stanley G. *Falange. A History of Spanish Fascism*. Stanford, California: Stanford UP, 1961. Impreso.
- . *Franco y José Antonio: el extraño caso del fascismo español: Historia de la Falange y del movimiento nacional, 1923-1977*. Barcelona: Planeta, 1997. Impreso.
- . *A History of Fascism, 1914-1945*. Wisconsin: U of Wisconsin P, 1995. Impreso.
- . *Spain, Germany and the World War II*. New Haven y Londres: Yale UP, 2008. Impreso.
- Penella, Manuel A. *La Falange teórica*. Barcelona: Planeta, 2006. Impreso.

- Preston, Paul. *Franco. "Caudillo de España"*. Barcelona: Grijalbo, 1994. Impreso.
- Prill, Ulrich Prill. "Mitos y mitografías en la literatura fascista." En *Vencer no es convencer*. Madrid: Iberoamericana, 1998. 167-179. Impreso.
- Primo de Rivera, José Antonio. *Obras completas de José Antonio Primo de Rivera*. Vol. 1. Barcelona: Ediciones F.E, 1939. Impreso.
- Richmond, Kathleen. *Women and Spanish Fascism. The Women's Section of the Falange 1934-1959*. Londres y Nueva York: Routledge, 2003. Impreso.
- Ridruejo, Dionisio. *Casi unas memorias*. Barcelona: Planeta, 1976. Impreso.
- Ríos Carratalá, Juan Antonio. "El enigma de Carlos Arévalo." *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* (2008). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Web. 10 diciembre 2009.
- Rodríguez Jiménez, José Luis. *Historia de Falange Española de las JONS*. Madrid: Alianza, 2000. Impreso.
- Rodriguez Puértolas, Julio. *Historia de la literatura fascista española*. Vol. 1. 2ª ed. Madrid: Akal, 2008. Impreso.
- . *Literatura fascista española*. Vol. 1. Madrid: Akal, 1986. Impreso.
- Rojo y Negro*. Dir. Carlos Arévalo. CEPICSA, 1942. Film.
- Salvador Maldonado, Lola. *Mamita mía, tirabuzones*. Barcelona: Planeta, 1981. Impreso.
- Sánchez-Biosca, Vicente. *Cine y Guerra Civil española. Del mito a la memoria*. Madrid: Alianza Editorial, 2006. Impreso.
- . "Imágenes, relatos y mitos de un lugar de memoria: el Alcázar de Toledo" *Archivos de la Filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*. 35 (2000): 47-59. Impreso.
- Santiañez, Nil. "La retórica fascista de Javier Mariño: mito, escritura autobiográfica y novela de aprendizaje." *La Tabla Redonda: anuario de estudios torrentinos*. 4 (2006): 91-120. Impreso.
- Santonja, Gonzalo. *De una ayer no tan lejano: cultura y propaganda en la España de Franco durante la guerra y los primeros años del Nuevo Estado*. Madrid: Noesis, 1996. Impreso.
- Saz Campos, Ismael. *España contra España. Los nacionalismos franquistas*. Madrid: Marcial Pons, 2003. Impreso.
- Schwartz, Kessel. "Culture and the Spanish Civil War—A Fascist View: 1936-1939" *Journal of Inter-American Studies* 7. 4 (1965): 557-577. Impreso.
- Sin novedad en el Alcázar*. Dir. Augusto Genina. Ulargui Films y Film Bassoli, 1940. Film.
- Soldevila Durante, Ignacio. *La novela desde 1936*. Madrid: Alhambra, 1980. Impreso.
- . "Nueva lecutra de Javier Mariño" *Anales de la novela de posguerra*. 2 (1977): 43-53. Impreso.
- Spackman, Barbara. *Fascist Virilities: Rhetoric, Ideology and Social Fantasy in Italy*. Minneapolis, London: U of Minnesota P, 1996. Impreso.
- Speier, Hans. "Morale and propaganda." En *Propaganda in war and crisis*. Ed. Daniel Lerner. Nueva York: Arno Press, 1972. 1-21. Impreso.
- Suleiman, Susan Rubin. *Authoritarian Fictions*. Nueva York: Columbia UP, 1983. Impreso.
- Surcos*. Dir. José Antonio Nieves Conde. Atenea, 1951. Film.

- Tallgren, Inmi. "La Grande Illusion." *Canadian Journal of Law and Jurisprudence* 15 (2002): 297-316. Impreso.
- Theweleit, Klaus. *Male Fantasies*. Vol. 1. Minneapolis: U of Minnesota P, 1987. Impreso.
- Thomas, Gareth. *The Novel of the Spanish Civil War (1936-1975)*. Cambridge: Cambridge UP, 1990. Impreso.
- Thomàs, Joan Maria. *La Falange de Franco: fascismo y fascistización en el régimen franquista, 1937-1945*. Barcelona: Plaza Janés, 2001. Impreso.
- Toledano Molina, Juana. "La guerra de Marruecos: (1920-1921): crónicas y novelas" *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: New York, 16-21 de julio*. 3 (2004): 595-604. Impreso.
- Torrente Ballester, Gonzalo. *Javier Mariño. Historia de una conversión*. Madrid: Editora Nacional, 1943. Impreso.
- . *José Antonio Primo De Rivera: Antología*. Madrid: Ediciones Fe, 1942. Impreso.
- . Introducción a *Javier Mariño. Obra completa*. Vol. 1. Barcelona: Ediciones Destino, 1977. 105-115. Impreso.
- . Prólogo a la obra completa. *Obra completa*. Vol. 1. Barcelona: Ediciones Destino, 1977. 9-99. Impreso.
- Viñas Piquer, David. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel, 2002. Impreso.
- Ximénez de Sandoval, Felipe. *Camisa azul. Retrato de un falangista*. Valladolid: Librería Santarén, 1939. Impreso.
- . *Tres mujeres más Equis*. Madrid: Iberoamericana de Publicaciones, 1930. Impreso.
- Wahnón, Sultana. *La estética literaria de la posguerra*. Ámsterdam: Rodopi, 1998. Impreso.

VITA

NAME: M. Elena Aldea Agudo

BIRTHPLACE: Zaragoza (Aragon), Spain

EDUCATION:

University of Kentucky, Lexington, KY
M.A., Spanish Literature, August 2006

Universidad de Zaragoza, Zaragoza, Spain
Licenciatura, History of Art, December 2002

TEACHING EXPERIENCE:

Lecturer, Amherst College, Fall 2010- present

Senior Teaching Assistant, University of Kentucky, Spring 2008 - Spring 2010

Graduate Teaching Assistant, University of Kentucky, 2003-2008

PUBLICATIONS:

“‘Disparate de miedo’: una crítica política bajo un velo de hermetismo.” *Romance Quarterly* 54.1 (2007): 17-24

AWARDS:

Daniel R. Reedy Quality Achievement Fellowship Award, University of Kentucky, 2003

Registration & Facilities Fellowship, Spanish Ministry of Education, 1997-1998, 2000-2002

Copyright © M. Elena Aldea Agudo 2012